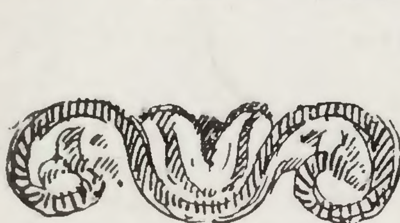
Nr. 4 Lipiec—1925 r. Rok I

WIADOMOŚCI MUZYCZNE






WARSZAWA WARECKA 15



Artur Grottger pinx.

WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI

TREŚĆ Nr. 4:

◈◈

LES NOUVELLES MUSICALES

Journal mensuel illustré de l'Association des Musiciens de Varsovie. 1-re Année. Juillet 1925.

SOMMAIRE Nr. 4:

Rédacteur: EDOUARD WROCKI
Rédaction et Administration: Varsovie, rue Warecka 15.

Prix du Numéro — 6 fr

Rysunek tytułu i winiety *J. Toma.* Ozdoby graficzne z ornamentu *L. Gardowskiego.*
Klisze wykonano w zakładzie „Spółki cynkografów Warszawskich A. Wojtczak, K. Sierakowski, J Bieliński“ ul. Szczygla, 1a. Tel. 247-04.

Odbito w liczbie 3.500 egz.

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

NR. 4 WARSZAWA — LIPIEC 1925 R. ROK I

CHWILA PRZEŁOMOWA DLA ROZWOJU MUZYKI POLSKIEJ

PIERWSZE STOWARZYSZENIE KOMPOZYTORÓW POLSKICH

DZIEŃ 11 czerwca 1925 roku — w święto Bożego Ciała — zapisze się uroczyście i pamiętnie w dziejach muzyki polskiej.

Dnia tego po raz pierwszy twórczość muzyczna polska objawiła się okazale na szerokiej międzynarodowej arenie, dnia tego paryska Wielka Opera otworzyła świetne swe podwoje dla festivalu polskiego, program którego uwzględnił możliwie największą ilość najpopularniejszych nazwisk kompozytorów polskich, a powodzenie, jakiego doznała ze strony elity publiczności francuskiej pierwsza ta większa manifestacja muzyczna polska, uważać możemy za szczęśliwe i wspaniałe preludjum do dalszych produkcyj, które w przyszłości nawiązać powinny trwały i mocny kontakt pomiędzy zachodem a najwybitniejszymi przedstawicielami twórczości rodzimej.

Dnia tego, w Warszawie, odbyła się również w życiu muzycznem naszem uroczystość. Uroczystość o wiele od paryskiej na pozór skromniejsza, lecz w bezpośrednich wynikach swoich dla sztuki polskiej o wiele donioślejsza.

Dnia tego grono muzyków polskich ukonstytuowało się jako „Pierwsze Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich" i weszło jako autonomiczna *„Sekcja Współczesnych Kompozytorów Polskich"* do „Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego".

Z ramienia „Sekcji Kompozytorów" obecni byli na zebraniu tem pp. Tadeusz Joteyko, Stanisław Niewiadomski, Piotr Rytel i Adam Wieniawski, z ramienia „Towarzystwa Muzycznego" prezes książę Włodzimierz Czetwertyński, dyr. Piotr Maszyński, mecenasowie Emil Waydel i Stefan Bereza oraz pp. M. Biernacki, Brusendorff i F. Starczewski.

O doniosłości przyszłej działalności „Sekcji" najwymowniej zaświadczy opracowany przez założycieli i obejmujący cele i dążenia „Sekcji" regulamin, tekst którego podajemy tu „in extenso". Wszelkich zaś informacyj udzielać będzie Zarząd „Sekcji Współczesnych Kompozytorów Polskich", którego siedziba mieści się w Warszawie przy ul. Sienkiewicza Nr. 8, w lokalu „Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego".

REGULAMIN SEKCJI WSPÓŁCZESNYCH KOMPOZYTORÓW POLSKICH PRZY WARSZ. TOW. MUZ.

§ 1. *Cele Sekcji są następujące:*

a) *Dążenie do zdobycia dla muzyki polskiej stanowiska jej należnego w kraju i zagranicą, oraz rozwinięcie odpowiedniej propagandy.*

b) *Wzajemne zbliżenie się oraz pomoc moralna wśród stowarzyszonych kompozytorów polskich.*

§ 2. *Dla osiągnięcia nadmienionych celów Sekcja obowiązana jest:*

a) *Rozpowszechniać jaknajusilniej polską twórczość muzyczną w kościele, w instytucjach koncertowych, teatralnych, pedagogicznych, naukowych jakoteż w domach prywatnych wśród zawodowych sfer muzycznych w kraju i zagranicą.*

b) *Urządzać produkcje muzyczne różnego typu, koncerty i festiwale, poświęcone muzyce polskiej, odczyty i konkursy.*

c) *Informować społeczeństwo polskie i zagranicę o sprawach muzyki naszej.*

d) *Nawiązywać stosunki ze wszelkiemi stowarzyszeniami, mogącemi ułatwić zadania Sekcji w kraju i zagranicą.*

e) *Wpływać na wydawców w sprawie rozpowszechniania utworów polskich kompozytorów.*

f) *Stać na straży praw autorskich swoich członków, dążyć do udoskonalenia tychże praw i wpływać na zawieranie jaknajkorzystniejszych umów na terenie międzynarodowym.*

§ 3. *Fundusze Sekcji tworzą się ze stałych wkładek członków, z dochodów koncertowych, oraz z pomocy materjalnej władz, instytucyj i osób prywatnych. Funduszami temi Sekcja rozporządza samodzielnie.*

§ 4. *Członkowie Sekcji dzielą się na rzeczywistych, wspierających i honorowych. Do pierwszych mogą należeć tylko muzycy polscy, uprawiający kompozycję zawodowo, do drugich wszyscy, którzy pragną popierać materjalnie i moralnie rozwój muzyki polskiej. Członkami honorowymi mogą być osoby bardzo zasłużone na niwie muzycznej; na propozycję zarządu mianuje ich Ogólne Zebranie.*

§ 5. *Opłata członków rzeczywistych i wspierających wynosi 24 zł rocznie i może być rozłożona na raty. W wypadkach poszczególnych zarządowi przysługuje prawo częściowego lub całkowitego uwolnienia członków od opłaty. Wszyscy członkowie rzeczywiści muszą być obowiązkowo członkami Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, dokąd wnoszą składki oddzielne. Członkowie honorowi wolni są od opłat. Bilet członkowski daje prawo do bezpłatnego wstępu na wszystkie koncerty i zebrania, urządzane staraniem Sekcji.*

§ 6. *Kandydat na członka rzeczywistego składa deklarację podpisaną przez dwóch członków rzeczywistych i uiszcza jednocześnie wpisowe w kwocie 3 zł. Kandydat na członka wspierającego płaci takież wpisowe i składa deklarację, podpisaną przez dwóch członków bez różnicy kategorji. W obu wypadkach o przyjęciu decyduje zarząd większością głosów.*

§ 7. *Nieregularne uiszczanie wkładek pociąga za sobą upomnienie ze strony zarządu a ewentualnie i wykluczenie członka z Sekcji. Postępowanie naganne lub szkodliwe dla Sekcji czy też Towarzystwa Muzycznego, podlega tej samej dyscyplinie. W tym drugim wypadku, przysługuje członkowi odwołanie się do Ogólnego Zebrania.*

§ 8. *Zarząd Sekcji, wybierany z pośród członków rzeczywistych przez Ogólne Zebranie na dwa lata, składa się z siedmiu członków i dwóch zastępców, a rozdział poszczególnych czynności między członkami zarządu należy do tegoż kompetencji. Działalność zarządu rozciąga się na wszystkie sprawy artystyczne i administracyjne Sekcji i obejmuje obowiązek utrzymywania kontaktu z Komitetem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Posiedzenia zarządu są ważne przy obecności co najmniej 4 członków, a w tej liczbie prezesa lub jego zastępcy. Uchwały zapadają prostą większością głosów, a w razie ich równości rozstrzyga głos przewodniczącego. Do atrybucyj zarządu należy też rozstrzyganie sporów pomiędzy członkami Sekcji.*

§ 9. *Komisja rewizyjna składa się z trzech członków bez różnicy kategorji, wybieranych przez Ogólne Zebranie na dwa lata. Komisja ta sprawdza corocznie rachunki i stan posiadania Sekcji i przedstawia Ogólnemu Zebraniu odnośne sprawozdania.*

§ 10. *Ogólne Zebranie zwyczajne zwołuje zarząd raz do roku, nadzwyczajne w razie nagłej potrzeby. Do zadań Ogólnego Zebrania należy:*

a) *Wybór przewodniczącego zebrania.*

b) *Wybór zarządu i komisji rewizyjnej.*

c) *Przyjmowanie wszelkich sprawozdań.*
d) *Rozstrzyganie wniosków zarządu lub wniosków członków rzeczywistych, podanych do wiadomości zarządu conajmniej na 15 dni przed pierwszym terminem Ogólnego Zebrania.*

Decydujące prawo głosu na Ogólnych Zebraniach mają członkowie rzeczywiści, członkom zaś wspierającym przysługuje jedynie prawo głosu doradczego. Uchwały zapadają prostą większością głosów z wyjątkiem decyzji o zlikwidowaniu Sekcji, do czego niezbędną jest większość $^3/_4$ głosów. Zebranie Ogólne jest ważne przy obecności $^1/_3$ wszystkich członków. W razie niestawienia się wymaganej ilości członków, wyznacza się powtórne Ogólne Zebranie, ważne bez względu na ilość obecnych.

Założycielami Sekcji są pp.: Czerniawski Tadeusz, Joteyko Tadeusz, Kazuro Stanisław, Maliszewski Witold, Niewiadomski Stanisław, Rogowski Ludomir Michał, Różycki Ludomir, Rytel Piotr, Wieniawski Adam.

Bądźmy pewni, że nad naszem sponiewieranem życiem muzycznem, nakoniec zajaśnieje słońce, którego promienie życiodajne otoczą opiekuńczo polską twórczość muzyczną.

Wierzmy, że stowarzyszeni, tak dobrze znani ze swej pracy na polskiej niwie muzycznej, obronną ręką wyprowadzą muzykę rodzimą na szeroki trakt kultury, ku świetlanej przyszłości!

Edward Wrocki.

MARTYROLOGJA MUZYKÓW POLSKICH

A BYŁO to lat temu 17 — w listopadzie roku 1908. Znamienna chwila w naszem życiu muzycznem. Pierwszy żywiołowy odruch poczucia instynktu samoobrony kompozytorów polskich przeciw ówczesnemu kierunkowi muzycznemu — odruch, który się objawił protestem, podpisanym przez 28 muzyków, piętnujących rozpanoszenie się muzyki i odtwórców obcych w Filharmonji popieranych przez ówczesną dyrekcję.

Oto co pisał Antoni Sygietyński o ówczesnych stosunkach muzycznych w Warszawie:

„Powołanie Melcera na kierownika artystycznego Filharmonji w Warszawie położyć powinno kres oburzającym stosunkom, jakie się wytworzyły w warszawskim świecie muzykalnym przez cały szereg lat gospodarki p. A. Rajchmana.

Nie łatwem jest zadanie nowego dyrektora, który ma podnieść i uzdrowić zdeprawowany gust warszawskiej publiczności, a w pierwszej linji wywalczyć stanowisko dla muzyki polskiej, tak bezwzględnie zepchniętej w polskiej Filharmonji na plan ostatni. Moralne rezultaty działalności Rajchmana zupełnie jasno się przedstawiły. Programy większych symfonicznych koncertów nie ozdobiło ani jedno polskie nazwisko z polskich kompozytorów żyjących. Upadek opery doszedł do tego stopnia, że przedstawienia, wykonywane przez nasze siły polskie, świeciły przerażającemi pustkami, opera polska zeszła zupełnie z repertuaru, zaś Trubadury, Mignon'y i inne schodzące dzisiaj za granicą do programu teatrów ludowych opery, entuzjazmowały publiczność, zapełniały teatr dla paru wysokich tonów włoskich śpiewaków, którzy zaiste tylko w Polsce znajdują wierną publiczność, zawsze gotową do napełniania ich kieszeni. Ten import obczyzny do nas jest czynnikiem działającym rozkładowo na naszą kulturę i do reszty osłabia zainteresowanie dla sztuki swojskiej.

Bilans nieopatrznego gospodarstwa administracji warszawskiej Filharmonji (pisał Ant. Sygietyński), administracji, pozbawionej wszelkiego krytycyzmu, nie liczącej się ani z teraźniejszością, ani z przyszłością instytucji — bilans jest bajecznie fantastycznym w ubytku materjalnym.

Miljon trzysta szesnaście tysięcy rubli zostało utopionych nie w instytucji, lecz pod gmachem Filharmonji.

Czterysta ośmdziesiąt tysięcy rubli wyrzuconych z kraju na zagranicznych wirtuozów, kwalifikujących się ze swymi popisami na arenę cyrkową, a nie na estradę Filharmonji.

A cóż na tem zyskała sztuka polska, kultura artystyczna społeczeństwa?

Polski muzyk, jak ongi, tak i dziś przeznaczony jest na zapomnienie; polskie rękopisy marnieją w manuskryptach, nikt się o nie nie troszczy; polska sztuka wystawać musi, jak żebrak u progu naszych artystycznych instytucji, wzniesionych kosztem naszego społeczeństwa w zależności od profanów, nieuków — żebrać musi jak o łaskę o wystawienie polskiego dzieła; polskie teatry są zamknięte dla polskich oper, orkiestry niedostępne dla polskiej symfonji. Przyczyną tego krańcowy bezkrytycyzm krytyki, nie będącej nigdy wyrazem zdania niezależnego od żadnych wpływów pobocznych, gotowej do wszelakiego rodzaju ustępstw, tylko nie do walki w imię idei, w imię sztuki.

Sprawa polskiej sztuki była obojętną dyrekcji i jeszcze długo byłaby ona panowała, gdyby nie silny protest 28 muzyków polskich, żywotności których nikt już nie zgnębi, którzy praw swoich szukać będą i żądać będą, aby wszystkie instytucje muzyczne były w pierwszej linji dla muzyki polskiej, dla sił polskich."

Tyle pisał niegdyś Antoni Sygietyński.

Bo czyż historja muzyki polskiej nie jest martyrologją jej twórców? Oto kilka przykładów:

Szopen po powrocie ze swojej pierwszej podróży artystycznej zagranicę i po odniesionych triumfach w Wiedniu wpada w Warszawie w stan chorobliwego rozdrażnienia. Powodem — napaści ze strony prasy muzycznej. Wrogie mu stronnictwa nie cofają się przed fałszowaniem wiadomości o powodzeniach jego w Wiedniu, ogłaszając te fałsze w prasie. Takie były wówczas przywitania krytyki warszawskiej dla mistrza, który Polsce tyle sławy przyniósł!

Wpływ krytyki, naturalnie, odpowiednio usposabia publiczność do twórczości Szopena. *Gazeta Warszawska* radzi np. Szopenowi słuchać Rossiniego, ale go nie kopjować.

„Wiem — pisze Szopen do Wojciechowskiego po koncercie nieudanym finansowo i nieżyczliwie omówionym przez prasę — że muzyka moja nie jest dla tego świata, nie uwierzysz, jak mi smutno w Warszawie, gdyby nie moi najbliżsi, nie mógłbym tutaj istnieć."

Gdyby nie przemożny instynkt, który szczęśliwie pokierował losami genjusza, Szopen, pozostając we wrogiej atmosferze, nie doszedłby do takich szczytów, a dzieła jego napewno spoczywałyby dotychczas w manuskryptach.

Stosunki ówczesne wytworzyły w duszy Szopena konflikt psychiczny, graniczący niemal z szaleństwem, trzeba bowiem zaznaczyć, że wyjazd Szopena z umiłowanej ojczyzny był dla niego krokiem rozpaczliwym.

O strasznych warunkach, w jakich żyć musiał Moniuszko, świadczy list jego, który pozwasobie zacytować: ,

„Szanowny Panie, upraszam o trzy ruble, które zwrócę dziś jeszcze. Egzemplarz *Strasznego Dworu* u mnie, już jest poprawiony, za godzinę go przyniosę. W niedzielę *Halka* 99-ty raz. Wasz cały Moniuszko."

List ten jest chyba dostatecznym dowodem obojętności ogółu, który zamiast otoczyć opieką twórcę i *nawoływać społeczeństwo* do dania mu kawałka chleba, pozwala na śmierć niemal głodową kompozytora polskiego, w czasach, gdy każdy odruch polskiej twórczości powinien był być uważany za skarb nieoceniony.

Napaści krytyki po wystawieniu *Beaty* dopełniły miary, przyprawiając zgnębionego przez los i opinję publiczną genjusza o anewryzm serca.

Ignacy Paderewski mógłby dużo powiedzieć o przyjęciu, jakiego doznał w Warszawie od krytyki.

Operę jego *Manru* nazwano szmaciakiem, czyli zbieraniną różnych reminiscencyj. Były to, jak zwykle, porachunki osobiste, które się rozegrały na łamach dzienników.

Nie należy się dziwić, że Paderewski nie nabrał zbytniej sympatji do stosunków muzycznych w Polsce, unikając zbliżenia ze światem muzycznym polskim, niestety, uogólniając poglądy paru osobników, rzekomo reprezentujących opinję publiczną, z nastrojem całego społeczeństwa.

Noskowski, jeden z najznakomitszych pedagogów polskich, niezrównany pieśniarz, wirtuoz techniki kompozytorskiej, całe życie walczył z niechęcią krytyki, która nie uznawała ani jego talentu, ani nie zdawała sobie sprawy z dodatnich wpływów, jakie wywierał na całą generację kompozytorów polskich. Wystarczy powiedzieć, że cała generacja współczesnych kompozytorów wyszła z jego szkoły.

Małostkowy antagonizm nie dopuścił, niestety, do dostatecznej popularności jego utworów. O wystawienie *Livii Quintilli* musiał Noskowski

walczyć długie lata, a gdy wreszcie doszło do premjery, opera nie doznała należytego poparcia i uznania.

Jego dzieło *Zemsta za mur graniczny*, napisane według komedji Fredry, nie zostało dotychczas wystawione, chociaż w okresie tego długiego czasu słyszeliśmy mnóstwo obcych dzieł, które mimo reklamy robiły sromotną klapę.

Dyrektor Filharmonji A. Rajchman, z powodu małego zatargu z Mieczysławem Karłowiczem, zabronił wykonywania jego dzieł. *Opinja publiczna, jak zwykle tak i w tym wypadku, znów milczała.* Ażeby przemycić muzykę Karłowicza na estradę Filharmonji, trzeba było użyć następującego fortelu. Oto prof. Barcewicz wynajmuje salę na swój recital, na którym wykonywa koncert skrzypcowy Karłowicza ze współudziałem samego autora. Dalszy bojkot muzyki polskiej za czasów Rezniczka wywołuje protest wszystkich kompozytorów polskich przeciwko dyrekcji Rajchmana, zakończony klęską dyrektora.

Nadzieje, pokładane w nowej dyrekcji, życzliwie dla muzyki polskiej usposobionej, wkrótce znowuż zawiodły. Zapanowały dawne tradycje.

Następują lata wojny i spowodowany wojną upadek sztuki.

Wreszcie, wolna niepodległa Polska!

Ale duchy z czasów niewoli pokutują dalej. Snują się one we wszystkich naszych instytucjach, przypominając brzęk kajdan. Już od lat kilku kult dla muzyki obcej, a przedewszystkiem rosyjskiej, święci w Polsce istne orgje. *Jeszcze nigdy, nawet za czasów rosyjskich, nie mieliśmy takiego uwielbienia dla wszystkiego, co obce, a głównie rosyjskie.*

Strauss i Czajkowski stali się narodowymi kompozytorami polskimi. Cała masa wirtuozów rosyjskich, śpiewaków, pianistów zaludnia estrady koncertowe, grając muzykę rosyjską.

Polacy, wychowańcy rosyjskich konserwatorjów, przybyli do Polski, urządzają koncerty, poświęcone *wyłącznie* muzyce rosyjskiej. Dosyć powiedzieć, że program turnieju kapelmistrzów, w którym brało udział czterech polskich dyrygentów, obejmował znowu muzykę rosyjską. Ani jednego utworu polskiego!

A opinja trzyma się tradycji, stosowanej w tych wypadkach, i milczy lub chwali wszystko, co obce.

I oto mija lat 17 od owej znamiennej chwili. Zapytać należy, czy się co zmieniło w naszych stosunkach muzycznych? Czy ruch muzyczny we wszystkich naszych narodowych instytucjach godnie reprezentuje dorobek 30-miljonowego narodu polskiego?

Czy twórczość polska we wszystkich jej kierunkach jest popieraną, popularyzowaną, propagowaną? Czy posiadamy jedną chociażby placówkę muzyczną, która byłaby na usługach li tylko muzyki polskiej, każdego nowego talentu?

Czy poczucie świadomości zła, które ongiś związało protestem 28 muzyków polskich, ma być dzisiaj uśpione?

Czy instytucje muzyczne, ignorując muzykę i muzyków polskich, mają być w dalszym ciągu rozsadnikiem niewiary, lekceważenia nietylko pośród polskiego społeczeństwa dla polskiej muzyki, ale i wśród obcych, którzy tu przyjeżdżają i którzy orjentując się według ogłaszanych programów, przekonani są, że muzyki polskiej nie ma?

Muzykalność narodu wyrasta dokoła ich twórców; dowodem rozwój muzyki w Niemczech, w Rosji, we Francji — rozwój, który jest wynikiem naturalnej ewolucji tych narodów. Wszelkie tendencyjne zaszczepianie obcych psychice naszej prądów społeczeństwa nie umuzykalni. Dowodem, niestety, skutek 25-cioletniego systemu Filharmonji — obojętność społeczeństwa polskiego, które instynktownie wyczuwa obcość i brak idei w kierunku. Na czele naszych instytucyj narodowych muszą stać ludzie pełni entuzjazmu dla sztuki polskiej.

W programach pierwsze miejsce winna zajmować popularyzacja muzyki polskiej we wszystkich jej dziedzinach; twórczość obca winna być reprezentowana o tyle tylko, o ile nie przyczynia się to do odwrócenia uwagi społeczeństwa od sztuki rodzimej.

Musimy wychować generację, wierzącą w siebie, która prowadzić będzie dalszy rozwój naszej sztuki siłą swojej duchowości, zapatrzona w Szopena, pod którego sztandarem rozwinęła się twórczość całej muzyki słowiańskiej.

Rozpocznijmy erę samodzielności muzycznej. Konserwatywny (pseudo-rewolucyjny) kierunek panowania obczyzny ustąpić musi istotnym hasłom rewolucyjnym w imię twórczości narodowej.

Ludomir Różycki.

MUZYKA I ŚPIEW KOŚCIELNY W ŚWIETLE PRAWA KANONICZNEGO

Ciąg dalszy.

W STOSUNKU zaś do wykonawców, synod powyższy stawia żądania, aby tylko ci mogli czytać i śpiewać, którzy bez zarozumiałości, lecz z pokorą, przyjemnością i wiedzą zastosują sztukę i przy jej pomocy mniej urobionych i prostaczków oświecą.

Lektorowie i śpiewacy powinni tylko lud budować, nie zaś okazywać próżność w występach swoich. Tym zaś, którzy tego zrobić nie mogą, prawo synodalne każe się uczyć, aby mogli słuchacza zbudować.[14])

Zgromadzeniom zakonnym tenże synod nakazuje, aby żaden braciszek nie czytał lub nie śpiewał jeśli nie jest wprawny. Pod tym względem kanon synodu wymaga udzielania winnym surowej nagany, a nawet upomnienia publicznego, aż włącznie do usuwania z chóru.[15])

Odnośnie zaś co do zalet śpiewaków, to prawodawstwo synodu wyżej wskazanego, z naciskiem podkreśla potrzebę kształcenia talentu muzycznego w duchu pokory, czystości i trzeźwości oraz innych cnót świętych. Wymagania te synod stawia wychodząc z założenia wielkiego oddziaływania muzyki świętej, bowiem jej melodja ma poruszać, podnosić i zapalać ducha nie tylko wzniosłością wyrazów, lecz nawet przyjemnością i delikatnością tonów. Aby więc muzyka mogła spełnić tak zaszczytne zadanie, synod zabrania występu wykonawcom nieprawnym w celu usunięcia nawet przyczyn do jakiegokolwiek dysonansu. Szczególniejszy zaś akcent kładzie prawodawstwo synodalne na psalmy, wykonanie których ma się odznaczać: równością, jasnością i z uczuciem serca. Gdyby zaś śpiewacy w tym wypadku uwydatniali hardość — powinni być surowo sądzeni.[16])

Z charakteru przytoczonego wyżej prawodawstwa kościelnego mogliśmy zauważyć, iż celem jego było z jednej strony — unormowanie sztuki muzycznej w użyciu kościelnem, a z drugiej — podniesienia poziomu śpiewu gregorjańskiego i zespolenie go z istotą liturgji kościelnej. Największy zaś nacisk położono na osiągnięcie czystości śpiewu tradycyjnego, któryby mógł wdziękiem melodyj i tonów swoich przemawiać uroczo i poruszać do głębi ducha ludzkiego.

Ale obok zadań powyższych Kościół jednocześnie nie ustawał w pracy nad szerszem zastosowaniem i wykorzystaniem sztuki muzycznej na polu religijnem.

Zwrócono w tym czasie uwagę wielką również i na inny rodzaj śpiewu a mianowicie na Kantylenę, t. j. na taką pieśń religijną, która pod względem treści i formy byłaby zupełnie różną i niezależną od śpiewu liturgicznego. Chodziło

---

[14]) Can: CXXXIII

Tales ad legendum, cantandum et psallendum in Ecclesia constituantur, qui non superbe, sed humiliter debitas Domino laudes persolvant et suavitate lectionis ac melodiae et doctos demulceant, et minus doctos erudiant, plusque velint in lectione vel cantu populi aedificationem quam popularem vanissimam adulationem. Qui vero haec docte peragere nequeunt, erudiantur prius a magistris; et instructi, haec adimplere, audeant, ut audientes aedificent". Por.: tamże.

[15]) Can. CXXXIV:

Si quis frater ex congregatione canonica... in legendo vel cantando... studium non exhibuerit... hic primo secundum Dei praeceptum, non solum semel, et secundo ac tertio; quinimo crebrius admoneatur; et si his admonitionibus non cesserit, publica obiurgatione corripiatur..., et a societate fratrum in choro psallentium removeatur". Por.: tamże.

[16]) Can. CXXXVII:

Studendum summopere cantoribus et nam donum sibi divinitus collatum vitiis foedent, sed potius illud humilitate, castitate et sobrietate et ceteris sanctarum virtutum ornamentis exornent: quorum melodia animos populi circumstantis ad memoriam moremque coelestium non solum sublimitate verborum, sed etiam suavitate tenorum... erigat... His vero, qui huius artis minus capaces sunt, donec erudiantur melius convenit ut sileant, quam cantare volendo quod nesciunt, aliorum voces dissonare compellant.

Psalmi... plane ac dilucide, et cum compunctione cordis recitentur. Si vero cantores superbi extiterint... graviter ac severe iudicentur."

Por.,. Labbei et Cossartii, Sacrosancta Concilia t: VII. col. 1398, 1399, 1401.

Kościołowi o to, aby stworzyć typ kantyleny popularnej, typ takiej pieśni religijnej, która znajdując zastosowanie najszersze poza liturgją i świątynią, mogłaby spełniać rolę narzędzia krzewienia, nauczania i zgłębiania wiary.

Pomijając kwestję czasu powstania kantyleny, która nie należy do zakresu naszego badania, ograniczymy się faktem, że już w wieku IX ten typ pieśni religijnej prawie zupełnie uległ zanikowi, o czem świadczą dokumenta pochodzące z tego czasu.

Ne zważając na ciężką pracę reformowania śpiewu liturgicznego, Kościół nie zapomniał też o losie pieśni religijnej.

Spostrzegając bowiem, iż przyczyną zapominania prawd i zasad wiary było zarzucenie kantyleny, Kościół czyni kroki wszelkie w kierunku jej przywrócenia i rozwoju. Wskazuje na to ówczesne prawodawstwo kościelne, które wymaga, aby w życiu środowiska chrześcijańskiego, obok rzeczy innych pielęgnowano również pieśń religijną, jako czynnik zdolny do usuwania ignorancji zasad i prawd wiary [17]).

Z przytoczonych danych powyższych możemy zauważyć, iż wynikiem bezpośrednim przeszło dwuwiekowych zabiegów i trosk Kościoła o dobro śpiewu liturgicznego było to, że sztuka kościelna, odpowiadając całkowicie swojemu przeznaczeniu, jednocześnie poczęła kroczyć drogą naturalnego i bardzo poważnego rozwoju.

Najgłówniejszym zaś czynnikiem postępu dla niej w tym czasie było jedynie tylko prawodawstwo kościelne, które broniąc sztukę świętą przed naleciałościami, ześwieczczeniem i zepsuciem, jednocześnie wymagało od niej coraz większej czystości form śpiewu tradycyjnego oraz wyjawiania ducha w postaci przejawu szczerości i niekłamanego uczucia przy wykonywaniu.

O ile jednak prawodawstwo kościelne było osią najgłówniejszą w całej sprawie powyższej, to znowu system naukowy w dziedzinie tej sztuki był li tylko czynnikiem pomocniczym, a to ze względu na jego właściwości zbyt charakterystyczne dla tych czasów.

Cechą wyłączną ówczesnego naukowego systemu muzycznego była metoda ustnego nauczania pieśni tradycyjnych. Polegała ona na pilnem wsłuchiwaniu się i długiem uczeniu się melodji śpiewu, bez czego nikt nie potrafił odgadnąć znaczenia różnych znaków technicznych tak zw. „neumata", któremi zdobiono zwykle u góry tekst przeznaczony do śpiewu. Stąd też nazywano ten śpiew „cantus usualis", czyli używalny, istniejący tylko z użycia.[18])

Nauka zaś tego śpiewu była sprawą nie łatwą, gdyż wymagała nie tylko sporo czasu na rozpoznanie znaczków, lecz co najgłówniejsza — potrzeba było przyswoić uczącemu się znaczenie neumatów, które z braku zasad stałych było dość rozmaitem, a cała rzecz w ogólności była sprawą nader skomplikowaną.

Zrozumiałą tedy jest rzeczą, dla czego Kościół w swojem prawodawstwie z tych czasów, taki wielki nacisk położył, na różne przymioty i szczegóły charakteru sztuki liturgicznej,aż włącznie do zakładania szkół śpiewu, w których z wielkim nakładem pracy uczono śpiewu kościelnego.

Rzecz jasna, iż skoro w tym czasie sztuka muzyczna nie posiadała prawie żadnych podstaw naukowych, musiano tedy zająć się wyłącznie akcją praktyczną, która z natury rzeczy sztukę kościelną musiała podnośić na wyżyny doskonałości.

Ale obok tego procesu, te same okoliczności przyczyniły się w stopniu poważnym wogóle i na dalszy rozwój sztuki muzycznej.

Wielkie wymagania prawodawstwa kościelnego i poważne trudności w nauczaniu śpiewu, były dla mistrzów ówczesnych temi bodźcami, które zmuszały ich do pracy nad wynalezieniem stałych zasad technicznych w śpiewie kościelnym.

Istotnie starano się wówczas ująć głos ludzki w takie znaki piśmienne i zasady stałe, któreby dały możność utrwalić raz na zawsze nieuchwytne dotąd melodje kościelne, aby je później

---

[17]) „Ut de scholis; tam divinae quam humanae litterarum nec non et ecclesiastice Cantilenae, iuxsta exemplum precedessorum nostrorum; aliquid inter nos tracteur; et si potest fieri; statuatur atque ordinetur, quia ex huius studii longa intermissione pleraque ecclesiarum Dei loca et ignorantia fidei et totius st.entiae inopia invasit. Placet firmatum".

Concil Valentinum. 855 can. XVIII. Por. C. Rischard. Analys. conc. dz. cyt.

[18]) Cantum per haec signa (neumata) nemo per se addiscere potest, sed oportet ut aliunde audiatur et longo usu discatur, et propter hoc huiusmodi cantus nomen usus accepit. Por.: Gerbert. Scriptores Eccl. t. III, str. 202 cap. VI.

odtwarzać bez tych wysiłków i trudów, jakie łączyły się zwykle z metodą nauczania ustnego melodyj tradycyjnych.

Wiele jednak czasu upłynęło, zanim problemat powyższy został rozwiązany. Dopiero w wieku XI benedyktyn Gwido z Arezzo wynalazł stałe zasady teoretyczne.

mu czterolinjowego do oznaczania skali dźwięku.[19])

Najgłówniejszą jednak zasługą jego było wynalezienie stałej metody nauczania śpiewu, przy pomocy nowych zasad niezawodnego odszukiwania tonów, które zostały przez niego oznaczone specjalnemi nazwami: ut, re, mi, fa, sol, la.[20])

JAKO DODATEK DO PRACY NINIEJSZEJ PODAJĘ TABLICĘ PORÓWNAWCZĄ ROZWOJU NUT (NEUM) KOŚCIELNYCH OD WIEKU VIII DO XX.

NAZWA NUT	STYL	WIEK VIII-IX	X-XI	XII-XIII	XIV-XV	XIX	WIEK XX EDITIO VATICANA
PUNCTUM	Łaciński						
	Gotycki						
VIRGA	Łaciński						
	Gotycki						
PODATUS albo PES	Łaciński						
	Gotycki						
CLIVIS albo FLEXA	Łaciński						
	Gotycki						
EPIPHONUS	Łaciński						
	Gotycki						
CEPHALICUS	Łaciński						
	Gotycki						
SCANDICUS	Łaciński						
	Gotycki						
SALICUS	Łaciński						
	Gotycki						
CLIMACUS	Łaciński						
	Gotycki						
ANCUS	Łaciński						
	Gotycki						

NAZWA NUT	STYL	WIEK VIII-IX	X-XI	XII-XIII	XIV-XV	XIX	WIEK XX EDITIO VATICANA
TORCULUS	Łaciński						
	Gotycki						
PORRECTUS	Łaciński						
	Gotycki						
STROPHICUS	Łaciński						
	Gotycki						
PRESSUS	Łaciński						
	Gotycki						
QUILISMA	Łaciński						
	Gotycki						
ORISCUS	Łaciński						
	Gotycki						
KLUCZ „C" albo „UT"	Łaciński						
	Gotycki						
KLUCZ „F" albo „FA"	Łaciński						
	Gotycki						
KLUCZ „G" albo „SOL"	Łaciński						
	Gotycki						
B - MOLLE i	Łaciński						
B - DURUM	Gotycki						

Aczkolwiek były one zbyt szczupłe, jednak w stosunku do istniejących przedstawiały się nader wielkiemi, gdyż nieuchwytne dotąd neumy zredukowały się do kategorji rzeczy zrozumiałych i praktycznie użytecznych.

Dzieło Gwidona polegało na tem, że on stworzył podstawy do rozwoju grafiki nutowej, którą zapoczątkował przez wprowadzenie syste-

[19]) Początkowo, jak wiadomo, neumy pisano nad tekstem bez żadnych linij, a już za czasów Gwidona były używane tylko dwie linje, które były wystarczalnemi do oznaczania skali tonowej.

[20]) Nazwy te stanowią pierwsze sylaby zwrotek hymnu kościelnego, używanego podczas nieszporów pierwszych na uroczystość narodzenia ś. Jana Chrzciciela: *Ut* queant laxis *Re* sonare fibris *Mi*ra gestorum *Fa* muli tuorum *Sol*ve polluti *La* bii reatum Sancte Joannes".

Zawdzięczając zdobyczom Gwidona, w dziejach sztuki liturgicznej powstała era nowa. Wielkie bowiem korzyści z tego osiągnął śpiew gregorjański, który z powodu zastosowania nowych metod naukowch doszedł do szczytu udoskonalenia istoty swojej pomiędzy w. X a XIII.

Rozwój ten polegał nie tylko na ustaleniu neumatów i usunięciu trudnych metod nauczania dawniejszego, lecz również na stwarzaniu coraz nowszych form teoretycznych.

Pod wpływem potrzeb czasu ówczesnego poczęły się wyłaniać różne nowe zasady teoretyczne jak np. o podziale czasu muzycznego (system mensuralny), o śpiewie choralnym i figuralnym, czyli mensuralnym, o grafice muzycznej, która ulegając delikatnej ogładzie ich formy w wiekach późniejszych, jednak co do istoty swojej pozostały nietkniętemi aż do chwili obecnej, gdyż stanowią nabytek kultury i cywilizacji ogólno ludzkiej.

Monsignor Antoni Kwiatkowski
Magister Teologji.

D. c. n.

MUZYKA, ŚPIEW I UTRZYMANIE MUZYKÓW W NASZYCH KOŚCIOŁACH

(Dokończenie).

SPOTYKAMY się często z odprawą tej treści, że ordynarjusz djecezji kieruje sprawami djecezji według swojej woli i reforma śpiewów kościelnych i utrzymanie muzyków kościelnych wyłącznie od niego zależy. Zapewne w wielu sprawach administracyjnych jest ordynarjusz djecezji najwyższym sędzią, a w sprawie utrzymania muzyków kościelnych może się kierować zdaniem osobistem, ale sprawa liturgji i z nią ściśle złączona sprawa śpiewu kościelnego nie zupełnie zależy od poglądów ordynarjusza danej djecezji, bo wywołałoby to bardzo smutne następstwa dla jednolitości naszej liturgji, o czem zresztą wiedzą nasi najdostojniejsi pasterze.

Chyba, że chcemy powrócić do pierwszych wieków chrześcijaństwa, gdy śpiewów kościelnych prawie że nie było, wyjąwszy może śpiew psalmów, przejęty z synagogi, a później śpiew prefacji, możemy i teraz skasować wszelką muzykę w kościele, co dla osób, nie znoszących kakofonji muzycznej, byłoby objawem bardzo pożądanym.

Tymczasem zachowały siłę postanowienia soboru trydenckiego, dzięki czemu muzyka wokalna, której mogą towarzyszyć organy lub instrumenty muzyczne, jest integralną towarzyszką liturgji, ale same instrumenty bez śpiewu nie mogą zastąpić chórów. Są to rzeczy bardzo znane w sferach fachowców, ale rewelacje powyższe przeznaczone są dla szerszego ogółu z tego względu, że rozwój muzyki kościelnej i popieranie jej znacznie wpływa na rozwój ogólnej kultury muzycznej danego kraju, bo jak nam wiadomo — sztuka i literatura stanowią moralny wytwór cywilizacji, duchowe promieniowanie ludów.

Przypuszczam, że powierzchowną kulturę muzyczną u nas zawdzięczamy zaniedbaniu stylowej muzyki i śpiewu w kościołach i szkołach, stąd tak wielka sympatja dla nikłych operetek, a tak mało zamiłowania dla muzyki poważnej. Nie słuchamy utworów poważnych, wykonywanych w naszych instytucjach koncertowych, zadowalamy się surogatami muzyki poważnej, blichtrem często płytkiego wirtuozowstwa, nie wnikając w treść wykonywanych utworów.

Produkcje chórów katedry poznańskiej, kieleckiej, lubelskiej, chóru ks. kan. Gruberskiego z Czerwińska, szwajcarskiego chóru pod dyrekcją dr. Opieńskiego — są to szczytne wyjątki, które należy zarejestrować jako wzory, godne naśladowania. Wymieniam tu zespoły, które słyszałem w ostatnich czasach już to na miejscu, lub na estradzie w Filharmonji Warszawskiej (chór ks. Gruberskiego, chór dr. Opieńskiego), bez pretensji podania wszystkich, mogących konkurować z wyżej wskazanemi zespołami.

Niechże powyżej wypowiedziane uwagi, ilustrujące przeszkody do naprawy muzyki kościelnej, polegające głównie na braku środków materjalnych i pewnej bierności naszego społeczeństwa w tych sprawach, pomimo naszej falującej waluty, pobudzą jednostki myślące do szerszej akcji w tym sensie, aby śpiew w naszych kościołach i muzyka zostały ujęte w odpowiednie ramy stylowe, aby kierownicy tych śpiewów i mu-

zyki zostali odpowiednio uposażeni, aby w szkołach naszych poznała młodzież przepiękne pieśni naszych ojców.

Oczywiście najbardziej dbać o to muszą najbliżej zainteresowani: muzycy kościelni i nauczyciele śpiewu w szkołach, bo to między innemi, sprawa ich egzystencji i artystycznej satysfakcji, wynikającej z odnośnych kwalifikacji i rzetelnie spełnionych obowiązków; ale poparcie społeczeństwa i właściwe oświetlenie przeszkód, nie pozwalających uporządkować tych spraw, może wpłynie na bliższe zainteresowanie się ogółu i właściwą ocenę pracy muzyka kościelnego Z rozwoju naszej muzyki kościelnej pozostały nam przepiękne pieśni kościelne, z rycerską pieśnią „Bogarodzica" na czele.

My śpiewamy zaledwie kilka tych pieśni i to z wielu warjantami w rysunku melodyjnym, unikając podręczników wzorowych i krytycznie opracowanych. Śpiewamy nowszej faktury elaboraty, istne siostry częstochowskiej poezji. Choral gregorjański, o którym teraz częściej się wspomina, o którym opublikował obszerną pracę ks. dr. Gieburowski p. t. *Choral Gregorjański w Polsce*, nakładem księgarni św. Wojciecha — na szlaku wielu stuleci wywołał u nas serję dekretów biskupich, zalecających jego pielęgnowanie. Ale te dekrety pozostały u nas też bez echa, wyjąwszy wydawnictwo antyfonarzy i wydawnictwo ks. Surzyńskiego „Directorium chori", gdyż i wówczas stały na przeszkodzie sprawy materjalne i kult tego śpiewu utkwił w klasztorach, z ich sekularyzacją stopniowo zanikał w kościołach choral gregorjański, na chórach, bo te resztki, które pozostały przy egzekwjach i nieszporach, ulegały takim improwizacjom wykonawców przy ołtarzu i na chórach, że śpiew ten nie miał nic wspólnego z tradycjonalnym chorałem gregorjańskim. Niestety i obecnie spory o jego wykonanie rytmiczne utrudniają jego rozpowszechnienie w liturgji u nas.

W innych albowiem krajach teoretyczne formułki nie zdławił tego śpiewu i rozwój jego w praktyce jest dość ogólny w tamtejszych kościołach.

Dzięki poważnej fundacji — kiedyś chór wawelski, tak zwani rorantyści, wykonywał u nas arcydzieła muzyki wokalnej szereg naszych kompozytorów od XVI do XVIII stul. wystąpił z obfitym plonem dzieł wokalnych, które i współczesna krytyka muzyczna różnych krajów oceniła nader pochlebnie, podziwiając naszą kulturę muzyczną owych czasów. Z zanikiem tej fundacji zamilkł ten wzorowy chór, a ówcześni kompozytorowie mogli najwyżej składać swe utwory w bibljotece, bo zabrakło wykonawców i wydawców.

Z upadkiem politycznym Polski zanikły piękne tradycje naszej muzyki kościelnej Czy zmartwychwstanie Polski nie obowiązuje nas do nowych fundacji, do wskrzeszenia dobrych tradycji. Czy nasze kościoły katedralne mogą odtwarzać te arcydzieła, skoro na produkcje chórowe przeznacza się 100.000 mk. mies. *(1923* r)? Niby wiele tu jest zer według obecnego stanu waluty, ale w istocie jest to zero. A jeśli w naszych świątyniach warszawskich często jeszcze mniejszą sumę wyznacza się dla chóru, cóż mogą zrobić bardzo zresztą zasłużeni na niwie muzyki kościelnej tych chórów kierownicy? Otóż obojętność w tym względzie pobożnej rzeszy, zebranej w kościołach, jest tak zadziwiającą, że nie unikałem w powyższym opisie naszych stosunków muzyczno kościelnych barw jaskrawych, aby pobudzić jednostki myślące do naprawy tak smutnej sytuacji, zwłaszcza, że w stolicy przysłuchują się tym produkcjom przedstawiciele innych krajów i wynoszą dziwne wrażenie, dzięki takim aljażom wszelkich stylów muzycznych, opadających nawet czasami na poziom muzyki dziadowskiej. A nie godzi się spychać wszystkiego złego — jak to często bywa — na karb naszych muzyków. Nie ich to wina, lecz niedbalstwo ogółu sprowadza poziom muzyki w naszych kościołach na skalę produkcji w klasztorze Częstochowskim, który również tak biedny nie jest, aby nie mógł kontynuować przed wojną rozpoczętej reformy, więc mógłby ją po wojnie wznowić. Tam w Częstochowie te fanfary wojskowe, pobudki wojenne, albo tak zwane intrady dla ucha europejskiego są zupełnie zbyteczne w świątyni. Natomiast chociażby skromny chór, wykonujący utwory kościelne, znakomicie poznajomiłby te wielkie rzesze pątników z istotnym charakterem muzyki kościelnej, nie polegającym na produkcjach instrumentalnych, lub solowych, na arjach operowych z tekstem: Ave Maria.

Nie wywoływałoby się krytyki przygodnych przedstawicieli innych narodów, którzy już nie raz opisywali np. w pismach niemieckich horen-

dalne produkcje muzyczne w klasztorze Częstochowskim. Dla skompletowania naszych braków nadmienić wypada, iż nasze szkoły muzyczne bardzo pobieżnie traktują dział muzyki kościelnej w jej całokształcie, wobec tego należałoby powołać do życia szkołę specjalną w rodzaju berlińskiej: Institut für Kirchenmusik, lub Ratyzbońskiej Szkoły Muzyki Kościelnej, gdyż w szkołach muzycznych traci się wiele czasu na przedmioty, które aczkolwiek spotyka się w programie szkół dla muzyki kościelnej, kurs tych przedmiotów jest inaczej splanowany w stosunku do przedmiotów głównych, lub specjalnych.

Wreszcie pobieżne szkicowanie anomalji, których wyrugowanie może przyczynić się do rozkwitu naszej muzyki kościelnej, nie pozwala ująć tematów poruszonych w formie jednolitej i drobiazgowej. Albowiem zamierzałem tylko naszkicować zaniedbanie tego działu sztuki u nas, wskazać tendencje kolegjum organistów i kierowników chóru, zmierzające do naprawy złego i niniejszym proszę o poparcie tego związku, którego zarząd urzęduje w Warszawie, ul. Piwna Nr. 11.

Jako ostatni akord niech zadźwięczą słowa naszego znakomitego kaznodziei, ks. Fabiana Birkowskiego „O śpiewaniu Kościelnem".

Skoro, mówi, do Polaków onych naszych starych gość wdzięczny przyszedł, Wojciech św. zaraz z nim wesołe pienie przyszło, które zowiecie: „Boga Rodzica", nowa pieśń, nowym chrześcianom, którzy nowe dobrodziejstwa wzięli na ten czas z nieba; wiarę prześwietną, którą jako młotem niejakim pokruszyli bałwany swoje; nadzieję stateczną, którą jako kotwicę mocną, ustanowili wolę swoją, by lelum po lelum więcej nie chodziła, ale by utonęła w Chrystusie naszym, jedynym porcie nawy naszej; miłość ognistą, która strzałami swemi Boga w niebie, bliźnich, jako szeroki świat ścigała, i ze wszystkimi pobracić się chciała.

Kazał im tedy śpiewać to pienie swoje, które i za testament zostawił, za wyznanie wiary świętej. I śpiewali je z radością wszyscy a wszyscy, w domu, kościele i w szykach, gdy na nieprzyjaciela następowali, to im śpiewanie miasto hasła było, swoi się nim znaczyli, z niego otuchę brali do zwycięstwa.

Mieczysław Surzyński.

DZWON WE WSZECHŚWIECIE

CIĄG DALSZY.

CZTERDZIEŚCI dziewięć dzwonów zlało się w jeden śpiew narodu. On, znający swoją rozbudzoną pieśń, swoim ją teraz głosem spotęgował — rozlała się fala po całym rynku; wszyscy śpiewali ludzie i każdy oddzielnie człowiek, lecz zgodnie w harmonji z muzyką dzwonów.

Dawna Flandrja wylała się potokiem jak nagły słoneczny blask.

Otumaniony naród swoją potężną przeszłością, zmartwiały dziś w melancholijnym ascetyzmie—jakby nagle ze snu zbudzony—uczuł że żyje.

W Belgji dzwony są b. rozpowszechnione. Klasztory tamtejsze dotychczas posiadają wirtuozów, którzy przepięknem dzwonieniem ściągają miłośników tej muzyki — rozkołysanych dzwonów — a nie z uderzeń sercem, jak to jest w Rosji, w Chinach, Hiszpanji, Anglji.

W Belgji muzycy dzwonią i uderzeniem młoteczka w różne dzwony i w różne miejsca tych dzwonów, co daje wiele odmiennych tonowań dźwięku.

Niemcy posiadają b. dużo cennych dzwonów z w. XIII, XIV; mają w katedrze kolońskiej dzwon, odlewany trzy razy; nie odznacza się on pięknym dźwiękiem; a jest tak trudny do równego rozkołysania, że nie jest w użyciu, i skutkiem tego nosi przezwisko „wielkiego mruka", albo „niemowy Kolonji" — wywołuje kpiny. Jego nieprzyjemny głos wysunął propozycję senjorów, aby pójść za przykładem rosjan i chińczyków, hiszpanów lub anglików, i bez uchybienia swemu uczuciu narodowemu — dzwonić jak oni — uderzeniem serca.

Nieustępliwa niemiecka ambicja samodzielności i tradycji narodowej, odrzuciła propozycje.

Austrja, w kościele św. Stefana w Wiedniu ma dzwon, który nie jest w użyciu, bo dzwonnica drży przy rozkołysaniu na 15–20 centymetrów.

Szwecja posiada w Upsali dzwon szklany (7 ang. stóp w dolnej średnicy), o prześlicznym dźwięku.

W Brunświku jest dzwon drewniany, w który dzwoniono w Wielkim Tygodniu (gdy należał do katolików).

W Abisynji jest z gliny palonej.

Rosjanie jeszcze w głębokiej starożytności zwrócili uwagę na dziwne harmonijne zlewanie się głosu wielu połączonych z sobą dzwonów, na pojedyncze dźwięki, odpowiadające nastrojom przeróżnym.

Przy odlewaniu dzwonów w Rosji puszczano w obieg plotkę — im dalej się rozeszła, tym głośniejszym był dzwon.

Na dzwonach prawosławnych bywają napisy pismem tajemnem zwane, używanem w w. XVII w Rosji przez dyplomatów, przy odnotowywaniu spraw, faktów, które nie współczesnym, lecz potomnym miały być podane do wiadomości. Bez klucza kriptograficznego tajemnego pisma odcyfrować się nie daje.

Robiono w Rosji próby sharmonizowania dzwonów, za pomocą toczenia ich we wnętrzu — udało się tym sposobem 18 małych dzwonków sharmonizować.

W Rosji Biechtierew w swoim instytucie psychoneurologicznym studjował wpływ gry dzwonowej na system nerwowy i przebieg krwi u ludzi i zwierząt. Jego prace w tym kierunku, ogłaszane drukiem od lat 40, pobudzały do dalszych badań. Do badań, znanych w tym kierunku, zalicza się studja Dogela przed 40 laty, Helmholza w Berlinie.

Dzwonnicy w Rosji głuchli; aby tego uniknąć kładli do uszu jagody np. żorawinową, jarzębinę, kalinę, lub watę, monaszki — otwierają w czasie dzwonienia usta.

Dzwonnicy w Rosji utrzymywali dzwonnice w wielkiej czystości, a rozpoczynając dzwonienie odkrywali na wichrze głowy swoje i żegnali się. Nie wolno było tam palić tytuniu. Monastyr Sołowiecki miał dzwony kamienne; w Syberji, Tobolsku, Tarze, Kurhanie były dzwony złocone. Mieli Rosjanie i dzwony srebrne.

D. c. n. *Aleksander Borawski.*

JAN DAWID HOLLAND I ANTONI ARUNET WORONIEC
jako pierwsi twórcy podręcznika Teorji Muzyki w jęz. polskim*)



CZASIE, kiedy powstawała w Warszawie opera włoska subsydjowana przez Sasa, a publiczność warszawska była gwałtem zaciągana do teatru, kresy litewskie mogły szczycić się umiłowaniem teatru i kultywowaniem muzyki. Powstały tu trzy główne ogniska kultury muzyczno-teatralnej: w *Nieświeżu* (1746—84), *Słonimie* (1770—94) i *Słucku* (1755—59). Teatr Grodzieński miał balet wieśniaczy, wystawiał operetki (1765—84). Balet grodzieński, w połączeniu z słonimskim, stał się zalążkiem baletu stołecznego (1785). W r. 1785 już powstaje druga scena stołeczna w Wilnie, założona i kierowana przez lat pięć sprężystą dłonią Bogusławskiego. Z upadkiem dworów kresowych i upadkiem fortuny magnatów, część muzyków przeniosła się do Petersburga lub zagranicę, — część zaś zamieszkała w Mińsku i Wilnie, skupiając w tym grodzie ruch muzyczny, koncentrujący się głównie w operze wileńskiej, w kościele katedralnym (w bursie) i w uniwersytecie Wileńskim. Tu właśnie w r. 1802 otrzymał posadę profesora muzyki Jan Dawid Holland, autor pierwszej operetty litewskiej „Agatka" (1784), były nauczyciel muzyki i kapelmistrz w Nieświeżu.

Stanowisko „nauczyciela sztuk przyjemnych" Holland piastował do r. 1825. Bieliński, pisząc o Hollandzie, jako profesorze, mówi, że się urodził on w Andreasbergu w r. 1746. Poliński jako miejsce urodzenia podaje — Hercberg w Harzu. Przypuszczamy, że świadectwo Bielińskiego, który niewątpliwie widział dokumenty osobiste Hollanda, — jest w tym względzie miarodajniejsze. Prawdopodobnie Poliński opierał się na Sowińskim, ten zaś źródła swego twierdzenia nie podał.

Holland wykładał na uniwersytecie teorję muzyki i kierował chórem.

Materjały. *Bieliński.* Uniw. Wil. T. I—III; Sowiński. Słown; muz. polsk. *Lelewel.* Listy. *Koresp. Filomatów.* Str. 263. *Morawski S. — Pamiętniki Franka. Bogusławski.* Dzieła T. I. *Piłat* Hist. liter. Encykl. Pamiętniki *W. Hl. S.* 222 Enc. Pow. T. XIII. S. *Jachimecki* — Hist. Muz. Polsk. Pamiętn. muz. i teatr. r. 1862.

Pietraszkiewicz w liście do Zana nazywa Hollanda *Rejentem* (25 VI/1822). Widziałem w roku 1899 jego notatki o uczniach i stanie muzyki w Uniwersytecie Wileńskim. Posiadaczem notatek był obecny asystent Uniw. Batorego Lucjan Uziębło. Gdzie się obecnie owe pismo znajduje—w zbiorach Uziębły, — na razie niewiadomo. W r. 1806 Holland wydał dzieło teoretyczne pod tyt.: „Traktat akademicki o prawdziwej sztuce muzyki". (Wyd. w r. 1806 we Wrocławiu u Grassa i Bartha). Jest ono bibljograficzną rzadkością. Bieliński mówi, że traktat ten jest *pierwszem dziełem* teoretycznem w języku polskim. Zdaje się, że i Holland ma ten sam na swą pracę pogląd, tak bowiem pisze w przedmowie o konieczności teorji muzyki przy praktycznej nauce: „Bez teorji muzyki praktyczne uczenie się nie zda. Dla tego w kraju naszym znajduje się wiele osób usposobionych dla tej sztuki, *lecz dotąd żadnej teorji muzyki w polskim jęz. nie było*. Dziwić się nie trzeba, że znajdujemy wielu dobrych egzekutorów, zbywa zaś nam zupełnie na kompozytorach; i z tego względu wyznać potrzeba, jesteśmy upośledzeni we Włoszech, Niemczech, Francji. Sprowadzamy nieustannie z wielkim kosztem zagraniczne papiery, nie widząc dotąd sztuk własnych, jakiemibyśmy mogli pochlubić, jeżeli nie przed obcymi, to przynajmniej przed sobą".

A jednak — istniał już pisarz-muzyk, i to w Nieświeżu, (gdzie też Holland najlepszą część młodości spędził od r. 1782 do 1802) — który pracował nad przygotowaniem młodych adeptów muzyki do studjów muzycznych w języku ojczystym! Jest nim skromny Opat Benedyktyn Nieświeski, ks. Antoni Arunet *Woroniec* św. Teologji i Kanonów doktor. — Dzieło jego nosi następujący tytuł: „Początki muzyki tak figuralnego jak i choralnego Kantu przez Xiędza Antoniego Aruneta Woronca opata Nieświeskiego Zakonu św. Benedykta, św. Teologji i Kanonów Doktora. Ułoż. z 18 tablicami. *W Wilnie*. Nakład J. Zawadzkiego. 1809."

Zdawałoby się, że wobec wydania traktatu Hollanda w r. 1806. — książka Woronca jest drugą z kolei pracą teoretyczną myzyczną w jęz. polskim. Tymczasem, zważywszy słowa przedmowy Woronca, pisanej w r. 1806, pzekonywujemy się, że pracę swą autor skończył koło r. 1794 — w czasie inwazyj moskiewskich. „Do kilkudziesięciu arkuszy, pisze autor do czytelnika, było napisane dzieło w polskim języku o Muzyce, lecz razem z książkami, które zbierałem do mojej materji — wiadomości, ogień nagły północy kiedy spalił klasztor św. Krzyża i całe pismo moje zagarnął...

Obecnie przy starości wieku mego i mało co widzący, umiejąc jęz. włoski, *w polskim języku tę pracę cudzą ręką napisałem*.

Spodziewam się przypodobać powszechności, *ile że pierwszy jestem*, który o Chorale *w polskim języku* piszę takowe dzieło, trzymając się włoskiej szkoły. Nastąpi pewno tego dzieła krytyka a tem samem *dzieło o Muzyce w polskim języku wydoskonalone zostanie*".

Pracę swą autor pierwszej teorji muzyki dedykuje z attencyą „Księciu Dominikowi Radziwiłłowi, Ordynatowi Ołyckiemu i Nieświeskiemu, hrabiemu na Mirze, Koydanowie, Kopysiu Zabłudowie etc., Xiążęciu Słuckiemu i Birżańskiemu Panu i Dobrodziejowi". Dalej akcentuje dedykator stosunek Księcia na Nieświeżu do muzyki: „Wasza X. M. *znasz Muzykę* i masz w zamiarze wielu w niej wydoskonalić i przeznaczenie do każdego instrumentu Metrów w Nieświeżu. W tej pracy starałem się słowa włoskie na polskie przełożyć znaczenie. J. O. W. X. Mc. Fundatora P. i D. Najniższy Sługa i Bohomolca X. A. A. W. O. Z. S. B. Deitt w. S. Krzyżu, 1806. Juni".

Dedykacja zatym po powtórnem zakończeniu pracy, która miała iść pod tłocznię drukarską — też dowodzi faktu powstania pracy Woronca przed dziełkiem Hollanda.

Dzieło ks. A. Woronca, świadka całego splendoru artystycznego dworu Nieświeskiego do zwinięcia opery w r. 1784 i przychylności dla muzyki następcy Karola Radziwiłła — jest właściwie dużym podręcznikiem elementarnej teorji muzyki w dzisiejszym znaczeniu tego wyrazu. Autor odrazu powołuje się na Gwido z Arezzo i jego reformę wprowadzenia „pięciu linji — (które nazywa Woroniec *naturalnemi)* w Figurale a 4-co w Chorale". Studja swe opiera też Woroniec na dziele uczonego X. Gaspara Schotti, S. Jezu. „De Magia Phonologica" z r. 1678. (Druk Baumbergiae 1678).

Całość pracy składa się z XV rozdziałów o linjach w Figurale i Chorale, o ułożeniu czyli pozycyi tonów, o interwallach czyli spacyach, o to-

nach i kluczach, o transpozycyi, o sposobie śpiewania w kancie choralnym, o mutacyi czyli *przemienieniu* solmizacyi, o trojakiem rozporządzeniu pisać (?) cantylenę, o skali czyli drabinie i t. d. W niektórych rozdziałach rozsypane są polemiczne uwagi, krytykujące sposoby nauczania, „omijające szkołę włoską". A więc odrzuca terminy: „trynka" (grupetto z 3 nut) polecając — „grupetto", lub „snopek", (grupa z kilku nut). Drwi z terminów: „gółki", „ogonatki", „fuzy proste"*). Oryginalne miał znaczenie u autora wyraz Cantylena, który oznaczał Antyfonę, Introitus, część Offertorjum, Agnus, Arye, Duetto, Quartetto — czyli „wszystko, co się grać i śpiewać może". —(Str. 27) Wysoce nienaukowe jest określenie tonu: „Ton nic innego nie jest, jak tylko głos, brzmiący przez usta albo przez instrument wydany" (Id.). Diez określa Woroniec jako głos brzmiący „więcej trochę niż 1/2 tonu".

Muzykę stawia wogóle b. wysoko, jako sztukę i uważa, że jest częścią Matematyki, „rezonuje bowiem *de Proportione Geometrica quam Arithmetica*, ma swoje stałe jasne fundamenta". Z różnych uwag autora widać, że miał pewne pojęcia o zasadach fizyki i że historję muzykologji starannie badał.

Książka ks. Woronca prawdopodobnie w nielicznych egzemplarzach odbita, — ogłaszana w „Kurjerze Lit." przez wydawcę Zawadzkiego, w r. 1809, jest dziś bibljograficzną rzadkością. Niewątpliwie była ona znaną młodemu pokoleniu muzyków litewskich i wileńskich w epoce lat 1809—1825, kiedy Wilno liczyło najwięcej muzyków i kiedy zainteresowanie inteligentnego ogółu muzyką było na Litwie bodaj najintensywniejsze.

Należy przypuszczać, że nietylko praca Hollanda — jako profesora muzyki w Uniwersytecie epoki Lelewela i Mickiewicza, — lecz i praca skromnego Opata Nieswieskiego — dostała się do rąk muzykalnego ogółu utrwalając w nim pojęcia muzyczne i *terminologję włoską*, — którą w całej jej objętości we własnym przekładzie autor umieścił na str. 65—67 jako „słownik muzyczny."**)

Dzieło Woronca w zestawieniu z „Traktatem" Hollanda ma niezaprzeczoną wyższość. Woroniec, pomimo korzystania z prac włoskich teoretyków, zachował samodzielność, pisał piękną, jędrną polszczyzną, aczkolwiek był synem makaroniczno-jezuickiego okresu. Znać w pracy przemyślenie materjału i znajomość z metodyką naukową. Nadto autor zdradza wybitny dar dydaktyczny, co niewątpliwie czyniło dzieło pożytecznem dla uczących się i niewątpliwie przez czas dłuższy służyło ówczesnemu pokoleniu muzyków jako *vade mecum*.

Losy jednak różnie sprzyjają ludziom. Prof. Holland dostał za swój traktat złotą tabakierę od ces. Aleksandra, — a skromny Opat Benedyktyński... wdzięczność spółczesnych i hołd potomności, który na tym miejscu składamy Jego Świętej Pamięci. *Dr. Antoni Miller.*

*) Gołka = cała nuta, ogonatka = 1/2 nuty, fuza prosta = 1/2 nuty i raz wiązana = 1/4 nuty

**) Egz. posiada Bibl. Uniw. Batorego w Wilnie U. 4 25.

NEKROPOL MUZYCZNY — POWĄZKI W WARSZAWIE

*„Wy, co chcecie przeczuwać, wspominajcie!
Wy, co chcecie stawiać teraźniejszość i odkryć przyszłość z jej szczytów, weźcie wprzód wgłąb duszy wszystkie dni ubiegłej przeszłości!"*

Z. Krasiński: Niedokończony poemat.

RELACJE podróżnicze sławnego uczonego, cudzoziemca Jana Bernoullego z r. 1774, poemat opisowy „Powązki" Stanisława Trembeckiego, opis ogrodów i okolic warszawskich budowniczego Szymona Zuga z r. 1784, a z nowszych K. W. Wóycicki (1855 r.), Marja ks. Wirtemberska i in. dostarczają nam sporo ciekawego materjału o dziejach terenu, na którym dziś rozpościera się gród, obficie zroszony łzami, towarzyszącemi żałobnym westchnieniom i rozmyślaniom.

Jak się okazuje, jeszcze przed powstaniem Łazienek Królewskich, Powązki były jedną z najbardziej uroczych willi podmiejskich, która najwięcej dostarczyła pamiętnikarzom sensacyjnych rewelacji, kiedy należała do generała ziem podolskich Adama ks. Czartoryskiego, a raczej żony jego lekkomyślnej, grzesznej, lecz niepospolitym smakiem estetycznym obdarzo-

nej, i w dziejach ogrodnictwa polskiego wielce zasłużonej twórczyni Sybilli i Domu gotyckiego w Puławach — Izabelli z Flemingów ks. Czartoryskiej.

Wiadomem jest także, że Powązki należały przedtem do starostwa marszałkowskiego i jako takie, były w posiadaniu Brühlów, z których Fryderyk Aloizy konsensem z d. 19 czerwca 1775 r. zbył je Adamowi Czartoryskiemu, zaś w r. 1796, spustoszoną dziejowemi wypadkami, posesję nabył obywatel Łaszczyński, a od jego spadkobierców niejaki Simon Cohen.

Mniejszy Trianon wersalski Marji Antoinetty był pierwowzorem dla willi Powązkowskiej, pod każdym względem...; w niej również panowała atmosfera wykwintnej sielanki i używania życia, póki pruskie armaty armji zdradzieckiego alianta Polski, Fryderyka Wilhelma, nie zburzyły lekkomyślnego życia willi powązkowskiej w czasie powstania kościuszkowskiego w r. 1794.

Życie w Powązkach zamarło, otrzymując już na 4 lata przedtem, jakby pewnego rodzaju *memento* w założeniu tuż na terenie rozległych gruntów powązkowskich cmentarza, który jako taki, będąc uosobieniem mistycznej ciszy i spokoju, siłą rzeczy wymaga i od okolicy takiegoż tonu elegijno-lirycznego.

Pod wpływem prądów epoki oświecenia i ze względów sanitarnych słusznie poczęto zrywać z praktyką cmentarzy przy kościołach, zwykle znajdujących się w centrum siedlisk ludzkich. Pod koniec XVIII w. tworzą się cmentarze za obrębem miast. Za inicjatywą króla Stanisława Augusta w r. 1790 powstaje taki cmentarz. Jednocześnie w tym samym roku starosta klonowski Melchior Korwin-Szymanowski, do cmentarza o 178 łokciach szerokości i 349 ł. długości, przydał swoją jurydykę powązkowską obszarem sążni kw. 6902. Popłynęły składki, wybudowano katakumby, i 4 listopada 1793 r. wobec króla i dygnitarzy, wzniesiony kosztem króla drewniany kościołek pod wezwaniem św. Karola Boromeusza i cmentarz (już obwiedziony murem) uroczyście poświęcono i oddano do użytku publicznego narazie trzech parafji: św. Jana, Panny Marji i św. Jerzego, potem św. Andrzeja i zwał się cmentarzem polowym; od r. 1831—i dla par. Wolskiej. Od r. 1836, po skasowaniu ostatniego ze śródmiejskich cmentarzy, ujazdowskiego, Powązki są cmentarzem centralnym, miejskim i przeszły pod zarząd magistratu, który zaprowadził rejestrację pogrzebów od daty swego administrowania, niestety nie uwzględniając potrzeby zinwentaryzowania grobów z lat ubiegłych i tem nieopatrznie przerwał węzeł, łączący nas z tymi, którzy byli. Sprawa niezmiernie ważna dla potrzeb nauki historycznej.

Jeżeli w archiwum głucho, to na dawnem „miejscu spoczynku" dziś nie znajdziemy odpowiedzi, gdyż zadużo mamy wrogów, a są nimi w pierwszej linji — czas — nieubłagany niszczyciel, do tego działanie atmosferyczne, przy braku fachowej konserwacji, także w znacznej mierze panoszący się wandalizm ludzki, oraz brak *zorganizowanej* opieki, której niekiedy wzywamy, ale zawsze poniewczasie.

Ogromne rozgoryczenie ogarnia przy zwiedzaniu Powązek, kiedy widzimy, że administracja od wieku działała bez należnego pietyzmu dla grobów ludzi wybitnych i zasłużonych, inaczej bowiem one byłyby skupione w głównej alei, albo w specjalnie dla nich zarezerwowanej dzielnicy, jak to ma miejsce na cment. we Lwowie, Wiedniu Petersburgu i wielu in. kulturalnych środowiskach.

Z ducha i czynów tych ludzi życie nasze wyrasta.

Naszych zasłużonych szacowano jedynie według ilości marnego grosza, jaką opłacano za grób.

Zgrozą przejmuje fakt, że zwłoki tej miary rzeźbiarza, co Paweł Maliński, zostały wyrzucone z grobu.

Wobec ciasnoty na Powązkach, ogromna ilość dawnych grobów, nie mających tytułu „placów wieczystych", łatwo może przejść w posiadanie innych osób. Trzeba pamiętać, że każde takie miejsce, pozostawione własnemu losowi, dla zarządu Powązek, według przysługującego mu prawa, jest tylko pozycją dochodową. Wymagać zaś od urzędników zarządu pietyzmu, choćby dla pamięci działaczy znanych, jest wprost niemożliwem, tembardziej, że samo społeczeństwo tę pamięć na każdym kroku lekceważy w stopniu przerażającym. Tak naprzykład dziś jest niewiadomem dokładne miejsce, gdzie spoczęli na Powązkach tacy ludzie, jak twórca sceny polskiej Wojciech Bo-

gusławski, pułkownik Czwartaków hr. Feliks Potocki, ks. Hugo Kołłątaj i wiele in.

Dziś już nie mamy szeregu drogich nam mogił, jak autora „Marji" Antoniego Malczewskiego (pochow. w maju 1826 r.), którego śladów świeżej mogiły, bo w r. 1830 już napróżno szukało grono literatów. W 10 lat później został na przygodnem miejscu (kwat. 14, szer. 3) wzniesiony pomnik dla uczczenia jego pamięci.

Te groby już są *sprzedane*, jak również i groby szewca pułkownika Jana Kilińskiego (kwat. 20, szer. 2), artysty dramatycznego Wojciecha Aszpergiera (kw. 42, sz. 1) i in. Nie pozostało dziś już śladu po przeniesionych na Powązki (z racji chwilowej niegdyś kasaty kościoła Jezuitów) zwłokach najwybitniejszego poety łacińsko-polskiego XVII w. Macieja Sarbiewskiego, ks. Stanisława Konarskiego, reformatora wychowania publicznego w XVIII w. i ks. Onufrego Kopczyńskiego, twórcy pierwszej gramatyki polskiej.

Nasi muzycy też mają na sumieniu cały szereg miejsc wiecznego spoczynku swoich dzielnych poprzedników.

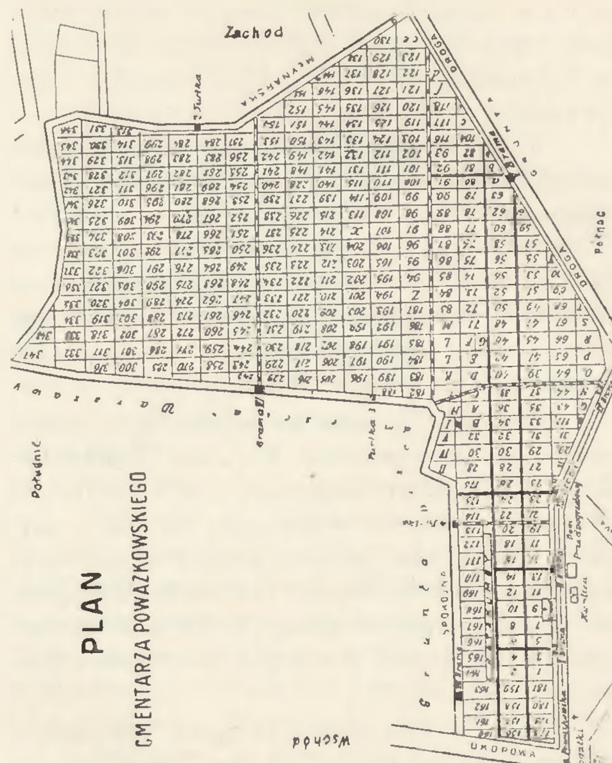
Wielu z nich apeluje do naszego społeczeństwa muzycznego o rychłą opiekę. Najwymowniejszą i najaktualniejszą sprawą jest pamięć dla Zygmunta Noskowskiego, którego jeszcze młoda generacja muzyków tak niedawno odprowadzała na Powązki, a dziś, dopiero po 15 latach, o miejscu spoczynku Z. Noskowskiego można się tylko domyślić i to dzięki tylko temu, że u wezgłowia grobu stoi dawny pomnik, z wyrytem nazwiskiem rodziców wielkiego kompozytora i pedagoga.

W sprawę świeżych mogił-kopców również należy *organizacyjnie* wejrzeć.

„Spojrzyjcie na zaniedbane grobowce, wniknijcie w ich ducha, a posłyszycie głośną skargę, bolesną, jak wyrzut sumienia."

Wogóle żyjący muzycy niezbyt gorliwie interesują się grobami swoich poprzedników, którzy spoczęli na Powązkach.

Przypuszczam, że ciekawości godnej może i nie brak, lecz prawdopodobnie od pielgrzymek powstrzymuje nieznajomość sytuacyjna Powązek i trudność orjentacji w tym ogromnym mieście zmarłych, obejmującym dziś przestrzeń 40 ha. 7387 metr. kw., na których tylko w okresie rejestracyjnym pochowano już przeszło 500,000.



W r. 1836 podzielono cmentarz na czworoboczne *kwatery*, w każdej zaś kwaterze oznaczono przeważnie *6 szeregów* (rzędów), a w szeregu — mniej więcej *30 grobów*. Kwater wogóle jest 381, znaczonych dość chaotycznie cyframi arabskiemi, rzymskiemi, dużemi i małemi literami alfabetu. Na rogu każdej kwatery znajduje się słupek kamienny z odpowiednim numerem, a kolejność szeregów idzie od lewej ku prawej (od wschodu ku zachodowi). Równoległemi *alejami* odbywa się komunikacja pomiędzy kwaterami. Katakumby, zbudowane równocześnie z założeniem (1790) cmentarza, tworzą 6—7 *kondygnacji* na wsuwanie trumien jedne nad drugiemi.

Z bram stale otwarte są bramy druga (ozdobna brama św. Honoraty) i czwarta, które znajdują się obok przystanków tramwajowych (linji 1 i 8) przy ul. Powązkowskiej.

Warto odwiedzić Powązki choćby dla obejrzenia wielu bardzo ładnych pomników, odźwierciedlających swoją epokę: spotykamy najstarsze o stylowych cechach empiru, z okresu międzypowstaniowego przemawia styl biedermeyerowski, potem idzie neo - (pseudo) - gotycki, neoromański, neorenesansowy, modernistyczny i wreszcie parę futurystycznych.

Przy tej sposobności przypomni się niejeden rozdział karygodnie zaniedbanych dziejów naszej muzyki.

Ci, co odeszli, przekazali nam wiarę w posłannictwo sztuki polskiej — na swoich barkach w miarę sił dźwigali kiedyś jej znojny trud, a byli to:

[UWAGI: Napisy powtórzone z zachowaniem wszystkich właściwości oryginału. Znak / wskazuje nowy wiersz na pomniku. *Ś. p.* — Świętej pamięci. *D. O. M.* — Deo Optimo Maximo (Bogu Najwyższemu Najlepszemu).]

Ś. p. Kazimierzowi BARANOWSKIEMU/ pierwszemu skrzypkowi i soli/scie orkiestry teatrow w /Warszawie./ ur: d. 4 3 1819. † 13 4. 1862 roku./ Przyjaciele i wielbiciele jego znakomitego talentu

Katakumby, filar 42.

Tekla /z BĄDARZEWSKICH/ Baranowska/ † 29 września/ 1861 r/ La priere d'une vièrge

Kwatera 181, szereg 1, grób 26—27.

(Grób rodziny Baranowskich 1862 roku).

Józefowi /BIELAWSKIEMU/ b. Professorowi Konserwatorium /Muzyki, Pierwszemu Skrzypkowi /Teatru Wielkiego,/ Koledzy, Krewni i Przyiaciele./ żył lat 42,/ umarł d: 3-go Lipca /1837 roku.

Kwat. 11, szer. 5, gr. 30.

Ś. p. /Władysław /BILIŃSKI/ artysta muzyk /ur. 28 wrzesnia 1863 r./ umarł 18 sierpnia 1913 r.

Kwat. 192, szer. 6, gr. 27—28 (A. Puchewicza).

Ś. p. /Henryk /BOBIŃSKI/ artysta muzyk /kompozytor/ profesor konserwatorjum /zmarł 24 kwietnia 1914 r./ żył lat 52

Kwat. 28 wprost, szer. 3, gr. 14.

Ś. p. /Józef BRZOWSKI/ b. inspektor instytutu /muzycznego/ zm. d. 3. grudnia 1888 r./ /w wieku lat 85/ prosi o westchnienie do Boga

Portret w płaskorzeźbie z b. marm. wyk. B. Holc 1891.

Kwat. 162, szer. 3, gr. 10.

Emilja CHOPIN /znikła w 14/ wiosnie życia /iak kwiat/ w którym piękna /owocu kwitła nadzieja /10 Kwietnia 1827 r.

Kwat. 175, szer. 2, gr. 17a—18a (Jędrzejewiczów).

Ś. p. Justyna z Krzyżanowskich /CHOPIN/ zmarła d. 1 października 1861 r w 81 roku życia

Katakumby, 2-ga kondygnacja od góry Nr. 19, w arkadzie, vis-à-vis 5—6 filaru.

Cieniom ś. p. /Mikołaja CHOPIN/ b. Professora Liceum Warszaw /i Akademii Duchownej Rzymsko Kat./ i Członka Komitetu Examinacyjnego /urodzonego w Nancy 1770 r./ zmarłego w Warszawie 1844/ Wieczne Spocznienie

Katakumby, 2-ga kondygnacja od góry Nr. 20, w arkadzie, vis-à-vis 5—6 filaru.

Ś. p. Leopold /CZARNOMSKI/ żył lat 35 zm. d. 23 cz. 1878/ prof. war. kon. muz.

Kwat. 49, szer. 3, gr. 1.

Grob rodziny/ Juljana i Bronisławy/ Dobrskich. /Nieodżałowanemu mężowi/ ś. p. Juljanowi /DOBRSKIEMU/ zmarłemu d. 2-o maja /1886 r./ Kochająca żona.

Za śpiew wieńczono cię chwałą,
Szlachetność sławiono wszędzie.
Za miłość zaś ku mnie stałą,
Niech Bóg miłościw ci będzie!

Kwat. 181, szer. 3, gr. 26.

Ignacemu Feliksowi /DOBRZYŃSKIEMU/ ziomkowie. /ur: d: 25 lutego 1807 r./ um: d: 9 pazdzier: 1867 r.

Kwat. 11, szer. 6, gr. 30.

Ś. p. Jadwiga / DYLEWSKA / Wojtkowska / artystka opery / żyła lat 29 / zm. 6 lutego 1898 r.

Kwat. 177 wprost, szer. 5, gr. 3—4.

Józefowi /ELSNEROWI/ Urodził się d: 1. Czerwca /1769. r:/ Umarł dnia 18. Kwietnia/ 1854. r:

Kwat. 159, szer. 5, gr. 1.

Ś. p. /Juljan FEIST /artysta muzyk/ żył lat 55 /zm. 16 listopada 1876 r.

Kwat. C, szer. 1, gr. 1—3.

Ś. p. /Daniel FILLEBORN/ tenor/ opery warszawskiej /1841—1904/ Nie mam żalu /do nikogo/ „Halka"

Plakieta portretowa z bronzu.

Pomn. proj. Czesława Makowskiego 1911 r.

Kwat. 28 wprost, szer. 2, gr. 26.

Ś. p. /Xawera FICHT/ b. art. opery warsz. /zm. 15 stycznia 1900 r./ Pokój jej duszy.

Kwat. 183, szer. 1, gr. 26.

Ś. p. /Józef GOEBELT/ artysta muzyk /żył lat 63/ zmarł 14-go sierpnia /1892 r./ Spokój jego duszy

Kwat. 75, szer. 2, gr. 14.

Juljusz JANOTA 1822—1883.

Kwat. 14, szer. 3, gr. 9—10 (A. Parysa).

Józefowi /JARECKIEMU/ Artyście Muzyki /Człon: Archi Konfr: /Literackiey/ Koledzy Przyiaciele /i Krewni zmarłego/ tę pamiątkę poświęcają/ żył lat 43. /umarł d 5 Czerwca/ 1837 ro:

Kwat. 35, szer. 4, gr. 26.

Ludwika JĘDRZEJEWICZOWA (siostra Fryderyka Szopena) † w paźdz. 1855 r.

Kwat. 175, szer. 2, gr. 17a—18a.

Tu spoczywaią zwłoki /Macieia KAMIŃSKIEGO/ który żyiąc lat blisko/ ośmdziesiąt siedm zakończył ży cie dnia 25. stycznia 1821. r:/ pozostała po nim wdowa prosi o /westchnienie/ do Boga.

Tablica na zachodniej stronie kościoła Nr. 7.

Ś. p. /Emanuel /KANIA/ artysta muzyk /ur. 26 marca 1827 r./ zm. 16 marca 1887 r./ najlepszemu mężowi i ojcu /wdzięczna żona i dzieci/ pamiątkę tę kładą

Kwat. 30, szer. 6, gr. 2).

Non omnis moriar /ś. p. /Jan KARŁOWICZ /ur. 16 maja 1836/ zm. 14 czerwca 1903.

Kwat. 33, szer. 4, gr. 20.

Ś. p. Mieczysław /KARŁOWICZ/ artysta muzyk - kompozytor/ 1876 † 1909

Kwat. 33, szer. 4, gr. 20.

Andrzej /KARWOWSKI/ fabrykant fortepijanów /i obywatel m. w./ żył lat 83/ zm. d. 29 czerwca 1902 r.

Kwat. 32 wprost, szer. 3, gr. 27—28.

Grób rodziny /Kątskich/ Tu spoczywają zwłoki /ś. p. Apolinarego /KĄTSKIEGO/ solisty dworu Jego Cesarsko - Królewskiej Mości /założyciela i dyrektora instytutu muzycznego w Warszawie/ urodził sie d. 2 lipca 1826 r. /zmarł d. 29 czerwca 1879 r./ pozostała wdowa z córką i synami kładą ten kamień/ ku wiecznej pamięci.

Kwat. 16, szer. 2, gr. 9—10.

D. O. M. /Tomasz KLAPECKI/ Metr muzyki który poświęciwszy /bieg życia swego dla dobra Młodzierzy /przeniosł się do wieczności d. 15. Lipca 1823. R-u /wieku swego lat 57./ prosi o. westchnienie do Boga

Katakumby na 2-gim filarze.

Śpiewakowi /Kaliny/ ziomkowie/ *(na odwrotnej stronie)* Ignacy /KOMOROWSKI /Ur. d. 24 Lutego 1824 r./ z † d. 14 Pazdziernika/ 1857 r.

Projekt W. Święckiego.

Kwat. 13, szer. 4, gr. 29.

Ś. p. /Franciszek / KOPCZYŃSKI / artmuzyk / żył. lat 58 / zm. d. 21 listop. 1868 r. /

Uwidoczn. na odwr. stronie grobu rodz. Tesmerów.

Kwat. 33, szer. 4, gr. 9.

Ś. p. /Władysław /KOWALSKI/ młody artysta skrzypek /zmarł d. 5 października 1875. /w wieku lat 18

Kwat. 34, szer. 4, gr. 14.

Pamięci /Józefa Wł. KROGULSKIEGO/ znakomitego Artysty Muzycznego /Ur. d. 4. Pazdz. 1815. r. zmar: d. 9: Stycz. 1842 r.

Kwat. 10, szer. 6, gr. 20—21.

Ignacy KUBELKA /obyw. m. Warszawy/ artysta muzyk /żył lat 89/ zm. d. 4 marca 1884

Kwat. 34, szer. 2, gr. 5.

Ś: p: Zofja /z Brzowskich/ KURPIŃSKA/ b: artystka /dramatyczna/ teatrów warsz /emerytka/ wdowa po b: /dyrektorze/ opery polskiej /d: 28 czer: 1879 r/ zakończyła życie /przeżywszy/ lat 80.

Kwat. 158, szer. 3, gr. 19.

Karolowi /KURPIŃSKIEMU/ kompozytorowi /i dyrektorowi opery/ polskiej w Warszawie. /urodz: d. 6 marca 1785 r./ w w. x. poznańskiem. /zmarł: d. 18 września 1857 r./ w Warszawie. /Ze składki publicznej/ pomnik ten postawiono

Z portretem w medaljonie.

Kwat. 158, szer. 3, gr. 19.

Ś. p. /Józefa z Turowskich/ LEŚKIEWICZOWA /b. artystka b. opery polskiej/ * 5 marca 1819 r. † 15 stycznia 1884 r.

Portret w płaskorzeźbie z b. marmuru.

Kwat. 27, szer. 5, gr. 8—9.

Ś. p. Leon v. Leopold /LEWANDOWSKI/ dyrektor orkiestry teatru Rozmaitości/ kompozytor mazurzysta/ żył lat 63/ um. 22 listopada 1896 r.

Kwat. F, szer. 6, gr. 17—18.

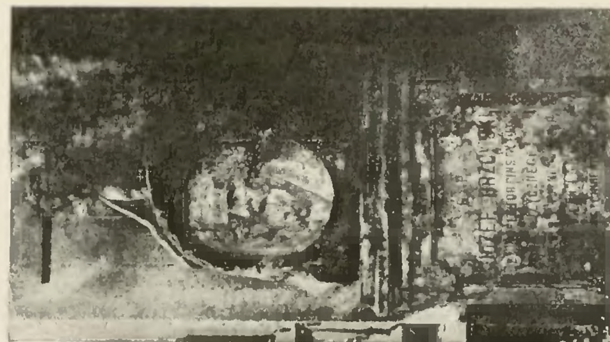
Ś. p. /Józef LUBIŃSKI/ artysta muzyk /żył lat 39. zm. d. 14 marca 1893 r./ Pokój jego zacnej duszy.

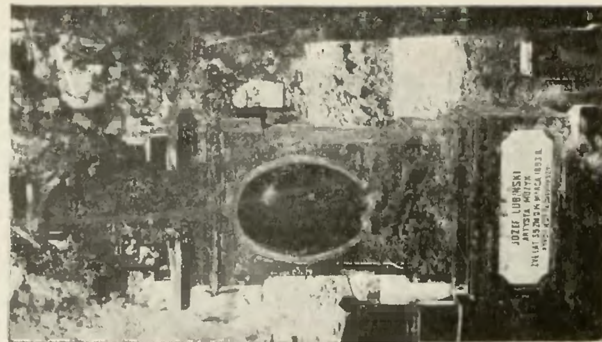
Z popiersiem.

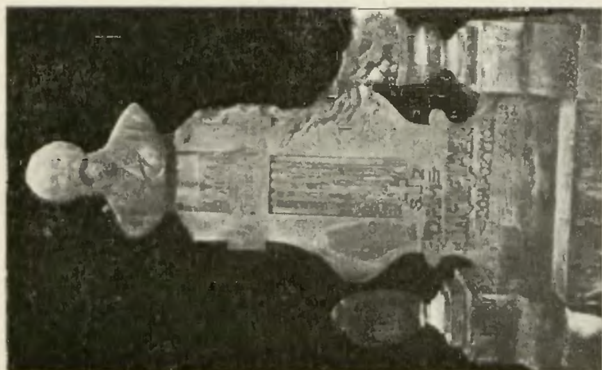
Kwat. 55, szer. 2, gr. 24.

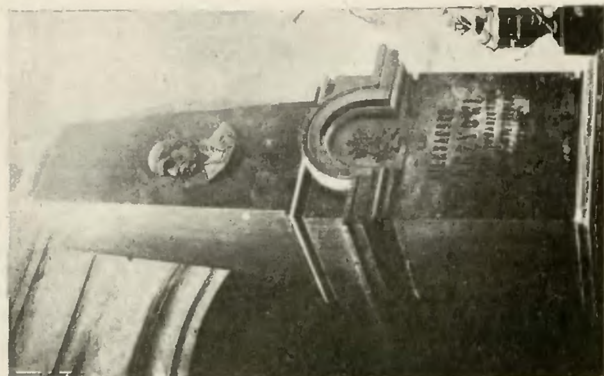
Franciszek MAŁGOCKI † w r. 1844 w wieku 64 lat.

Kwat. 41, szer. 2, gr. 14—15 (Teliszewskiej) — Nie pozostało śladów.

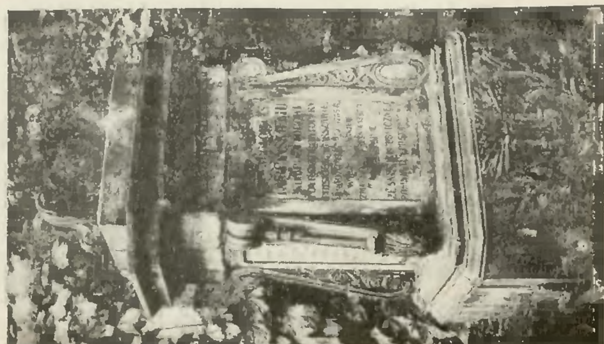



JÓZEF LUBIŃSKI
ARTYSTA MUZYK










JÓZEF
PISTOR



Aleksander MARTIN † w r. 1856

Kwat. 1, szer. 2, gr. 10 — Nie pozostało śladów.

Boguchwał /MICHALSKI/ Artysta Skrzypek /ur. d: 29 Maja 1857 r./ um. d: 3 Kwietnia 1874 r.

Kwat. 14, szer. 1, gr. 22.

Ś. p. /Tytus /MIKULSKI/ profesor śpiewu i artysta opery /żył lat 63/ zm. 5 lutego 1907.

Kwat. 16, szer. 4, gr. 23.

Ś. p. Karol MILLER /artysta muzyk/ żył lat 74/ zmarł dnia 12 marca 1889 r.

Kwat. 162, szer. 3, gr. 13.

(Nuty) Hej flisacza dziatwo.

Ś. p. /Adam MINCHEJMER/ kompozytor /ur. 23 — 12 1830/ †. 28 — 1 1904

Z popiersiem z bronzu.

Proj. A. Olesińskiego.

Kwat. 18, szer. 5, gr. 23.

Ś. p. /Wiktor /MISIEWICZ/ art. teatr. rzad. warsz /żył lat 62/ zm. d. 20 grudnia /1914 r./ nieodżałowanemu małżonkowi /Julja

Kwat. 303, szer. 6, gr. 1.

MONIUSZKO

(Proj. Warssz. Tow. Muz.).

Kwat. 9, szer. 3, przy alei głównej. Został przeniesiony z gr. rodz. — kwat. 180, szer. 4.

Marie MOUKHANOFF ruht bei ihm

1822—1874

Katakumby, filar 6, w gr. Nesselrode.

Ś. p. Tomasz NIDECKI / dyrektor opery warszawskiej / żył lat 46. † 5 czerwca 1852 r.

Kwat. 11, szer. 3, gr. 26.

Ś. p. / Stanisław Prus / NIEDZIELSKI / artysta muzyk / ur. d. 12/VII 1842. um. d. 4/III 1895. / spokój jego duszy /córka, przyjaciele / oraz lutniści warszawscy / i łódzcy / pamiątkę tę wznoszą

Kwat. 175, szer. 4, gr. 1.

Zygmunt NOSKOWSKI (2 maja 1846 — 23 lipca 1909)

Pochowany w gr. tam. bez specjalnego napisu. Kwat. 16, szer. 6, gr. 20.

Ś. p. / Józef NOWAKOSKI / profesor i komposytor / zm: d: 27 sierpnia 1865 r. / w wieku lat 65. / Poświęca wdzięczna kuzynka / A. S.

Kwat. 11, szer. 5, gr. 14.

Wojciech OSMAŃSKI 1832—1908.

Kwat. 293, szer. 3, gr. 1.

Cavaliere / Giuseppe PANE / professore del conservatorio / nato a Napoli 1836 / morto il 28 maggio 1896. / Ego sum resurectio et vita / qui credit in me etiamsi / mortuus fuerit vivet! / Evang. St. Johann XI.25

Kwat. 56, szer. 5, gr. 19.

Ś. p. / Józef PISTOR / harfista orkiestry Teatru Wielkiego / ur. 20 stycznia 1823 r. / zm. 22 września 1898 r. / spokój jego duszy.

Medaljon bronz. wyk. B. Mazurek, 1900.

Kwat. F, szer. 4, gr. 5.

Grób rodziny QUATTRINI

Kwat. lit. I, szer. 2, gr. 13—14.

Tu spoczywa s: p: / Ludwik / RASZEK / Artysta i Nauczyciel / Muzyki, / zmarł dnia 25. Grudnia / 1844 r. / żył lat 28. / Pozostała Żona tę smu / tną pamiątkę poświęca / i prosi o westchnienie / do Boga

Kwat. 34, szer. 5, gr. 12.

Tu spoczywa / Andrzej RAYCZAK / artysta muzyk umarł / d. 2 lipca 1861 r. w wieku lat 53

Kwat. 35, szer. 6, gr. 16.

Józefina RESZKE

Kwat. 19, szer. 1, gr. 27—30 (rodz. L. Kronenberga).

Ś. p./Antoni RIEDEL / obywatel m. Warsz. /artysta muzyczny / teatrów warsz. / zm. 17 stycznia 1891 / w wieku lat 64 / ukochanemu mężowi i ojcu / tę pamiątkę poświęcają / żona i syn.

Proj. Bolesława Syrewicza, 1892 r.

Z popiersiem z b. marm.

Kwat. 36, szer. 6, gr. 1.

Ś. p. / Roman RIEDEL / artysta muzyk / żył lat 29 / zm. 8 stycznia 1905 r.

Z fotografją na porcelanie.

Kwat. 36, szer. 6, gr. 1.

Paulina / RIWOLI / zmarła d. 12 pazdziernika 1881 r.

Kwat. 19, szer. 1, gr. 18.

Ś. p. / Paweł / ROMANOWSKI / Artysta Muzyk / żył lat 64 / zm. d. 24 Sierpnia / 1911 r.

Kwat. 54, szer. 3, gr. 23.

Karol /RÓŻALSKI/żył lat 60 um. 27 stycz. 1909 r.

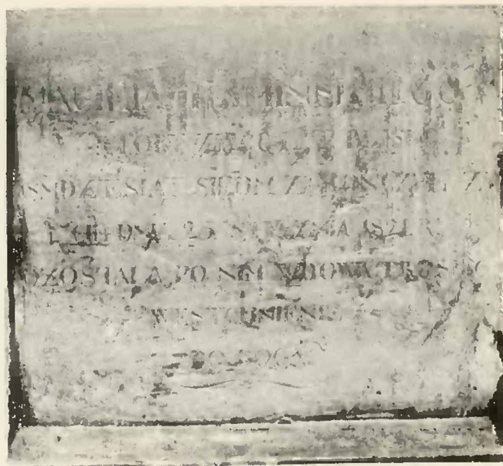
Kwat. 160, szer. 6, gr. 34—35 (Lipieńskich).

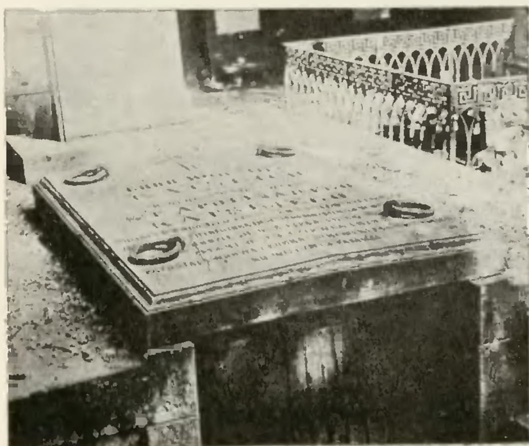
Ś. p. / Aleksander / RÓŻYCKI / profesor konserwatorjum / inspektor instytutu / maryjskiego / zm. dn. 15 paźdz. 1914 r. / spokój jego zacnej duszy

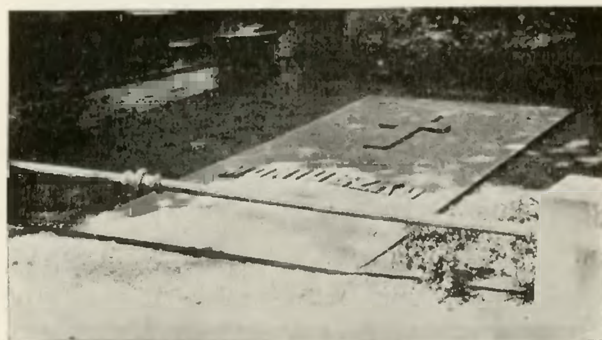
Kwat. 181, szer. 5, gr. 22 (Nieborskich).



Nagrobek Tekli Bądarzewskiej











Nagrobek Ludwiki Rywackiej



Ś. p. / Antoni / RUTKOWSKI / artysta muzyk / profesor konserwatorjum warsz: / żył lat 28 / zm. 14 grud. 1886 r. / ukochanemu nieodżałowanemu / mężowi żona

Kwat. 40, szer. 3, gr. 8—9.

Ludwika z Morozowiczów / RYWACKA / artystka opery polskiej / urodzona d. 19 lutego 1817 r. / zmarła d. 19 lutego 1858 r. / Ludwice Rywackiej / zmarłej w podróży z Kijowa do Warszawy / wdzięczny brat tę pamiątkę postawił.

Z portretem w płaskorzeźbie.

Katakumby, filar 5.

D. O. M. / Józef SIKORSKI / żołnierz b. wojsk polskich / artysta muzyk / redaktor Ruchu Muzycznego / i Gazety Polskiej / żył lat 83 / zmarł d. 4 maja 1896 r. „Błogosławieni czystego serca, / albowiem oni Boga oglądają".

Katakumby, filar 30—31.

Ś. p. / Walery / SŁODZIŃSKI / profesor / konserwatoryum muzycznego / żył lat 35 / zmarł d. 13 lipca / 1883 r. / pozostała żona z rodzicami / prosi o westchnienie / do Boga.

Kwat. 50, szer. 3, gr. 5—6.

Tu na cmentarzu spoczywają zwłoki / Jana STEFANIEGO / kapelmistrza b dwo krola sta aug oraz / synów jego Jana i Kazimierza / pierwszych skrzypkow i córek / Karoliny i Eleonory / pierwszych spiewaczek te. war. / pod tym zaś kamieniem zwłoki / Maryi Stefani / znakomitej wirtuoski gry / na fortepianie i spiewu / zmarłej d. 20 kwietnia 1865 r. / s. p. Józef Stefani / muzyk, kompozytor, nauczyciel konserwatorjum muzycznego w Warszawie / dyrektor teatrów warszawskich / urodził się w 1800 roku zszedł z tego / świata dnia 19 marca 1876 r: / prosi o westchnienie

Kwat. 181, szer. 4, gr. 22.

Tu spoczywają zwłoki s p / Walentego / STRYBEL / b: professora spiewu i muzyki / żył lat 60 / † d: 24 Sierpnia / 1866 r / Pokój jego duszy

Kwat. 31, szer. 3, gr. 4.

Karol STUDZIŃSKI / professor warszawskiego / instytutu muzycznego / urodzony w Krakowie / dnia 24 stycznia 1828 r. / umarł d. 16 marca 1883 roku / koledzy — uczennice / i uczniowie / proszą o westchnienie do / Boga.

Kwat. 27, szer. 2, gr.23.

Henryk Wincenty / SYKULSKI / Art: Chórów Teatr: Rządowych / Zm: d: 19 Marca 1912 przeż: lat 42

Kwat. 250, szer. 4, gr. 5.

Tu spoczywają zwłoki / ś. p. / Józefa SZABLIŃSKIEGO / b: pierwszego wiolonczelisty / teat: warsz: / emeryta zm: d: 7 listopada 1872 r:

Kwat. 3, szer. 5, gr. 8 (Orłowskiego).

Ś. p. / Wincenty SZANIOR / artysta muzyk / ur. 1803 r. zm. 17 sierpnia 1876 r.

Kwat. 38, szer. 6, gr. 10—11.

Ś. p. / Józef / SZCZEPKOWSKI / artysta opery polskiej / emeryt / żył lat 78 / um. d. 8 września / 1894 r.

Kwat. 254, szer. 3, gr. 18—19.

Ś. p. / Józef / SZCZEPKOWSKI / art. opery / profesor instytutu / muzycznego / żył lat 60 / zmarł dn. 2 maja / 1909 r.

Kwat. 254, szer. 3, gr. 18—19.

Ś. p. / Józef TARCZYŃSKI / artysta muzyk / profesor Warszaw. Konserwatoryum / żył lat 56 zm. 27 marca 1897 r.

Kwat. 28, szer. 2, gr. 19.

Ś. p. Kazimierz TOMASZEWSKI / profesor konserwatorjum / żył lat 57 / zm. d. 17 listopada 1891 r.

Kwat. 51, szer. 3, gr. 26.

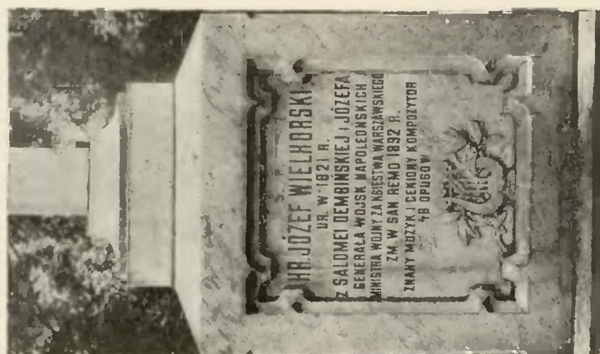
D. O. M. / S: P: Józef WAGNER / ur: w Warszawie d: 31 Grudnia / 1768. r. / od r: 1788 Muzyk nadworny / Kr: Stanisł: Aug: / następnie 1. Violonczellista / Teatrów Warszaws: / Prof: b. Konserwatorium Muzycz: / od r: 1839. Emeryt / umarł d: 12 Listopada / 1855 ro: / Pokoj Jego Duszy.

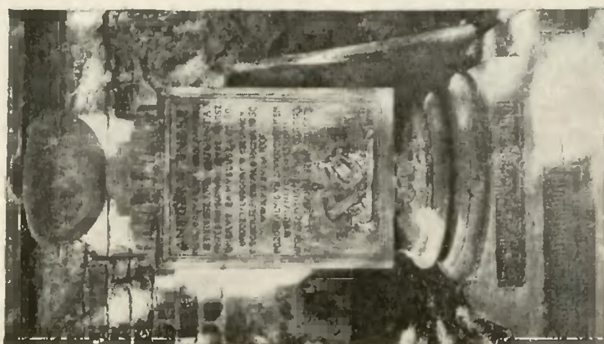
Kwat. 159, szer. 3, gr. 18.

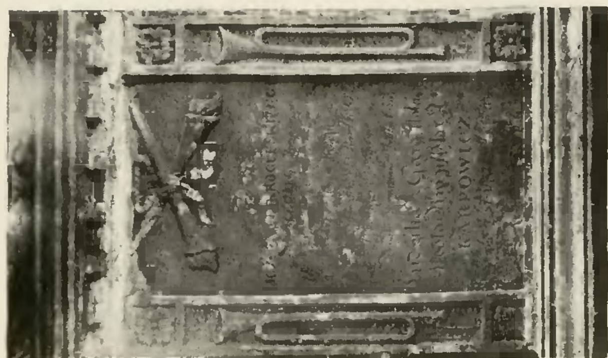
Antoni WEJNERT / nadworny muzyk króla polsk: / Stanisława Augusta, / profes: konserwat: muzycz: warsz: / emeryt za wysługę lat 60. / Urodz: w Lusdorf w Czechach / d: 2 czer: 1751 zmarł d: 18 czer: 1850. / w wieku życia 100—m / Pozostały syn z rodzeństwem / wnukami i prawnukami / uprasza o westchnienie do Boga / za duszę najlepszego z ojców.

Pod murem przy zach. str. kośc. Nr. 97c.

Ś. p. / Hr. Józef WIELHORSKI / ur. w 1821 r. / z Salomei Dembińskiej i Józefa / generała wojsk napoleońskich / ministra wojny za księstwa warszawskiego / zm. w San Rémo


HR. JÓZEF WIELHORSKI
UR. W 1821 R.
Z SALOMEI DEMBIŃSKIEJ I JÓZEFA
GENERAŁA WOJSK NAPOLEOŃSKICH
MINISTRA WOJNY ZA KSIĘSTWA WARSZAWSKIEGO
ZM. W SAN REMO 1892 R.
ZNANY MUZYK I CENIONY KOMPOZYTOR
48 OPUSÓW








1892 r. / znany muzyk i ceniony kompozytor / 48 opusów

Kwat. E, szer. 5, gr. 5—6.

Cieniom / ś. p. Henryka WIENIAWSKIEGO / przedwcześnie dla sztuki / zgasłego artysty skrzypka / Mazur / Legenda / Koncert / zmarł d. 31 marca 1880 / w 44 roku życia.

Z portretem z b. marm.

Proj. Andrzeja Pruszyńskiego 1885 r.

Kwat. 11, szer. 4, gr. 30.

Władysław / WIŚLICKI / ur. 7 grudnia 1829 r. / um. 13 grudnia 1889 r. / Pianista i Kompozytor / założyciel / Warszawskiego / Towarzystwa / Muzycznego

Kwat. 29 wprost, szer. 3, gr. 11.

Jadwiga WOJTKOWSKA

p. Dylewska / Wojtkowska

Ś. p. Ignacy ZAREMBA / obywatel m. Warszawy / fabrykant fortepianów / ur. d. 1 stycznia 1800, / † d. 23 kwietnia 1868 r

Katakumby, filar 41.

Ś. p. Aleksander ZARZYCKI / dyrektor Towarzystwa i Instytutu Muzycznego / w Warszawie / ur. we Lwowie 26 lut. 1834 r. † w Warszawie 1 list. 1895

Z portretem z bronzu.

Katakumby, filar 20—21.

Faustyn ŻYLIŃSKI † 1867

Kwat. 30, szer. 5, gr. 18—19 (grób rodziny Bucewiczów i Żylińskich).

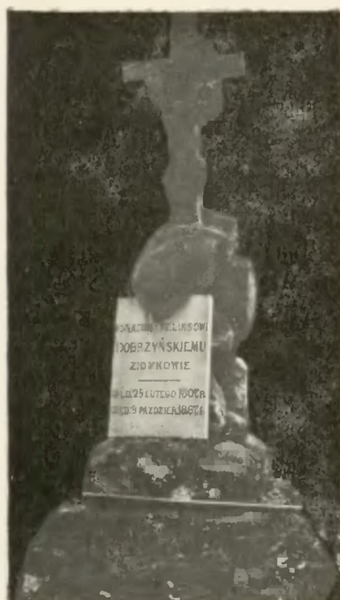
D. O. M. / Woyciechowi / ŻYWNEMU / urodz. 7 Kwietnia 1760 / zmar. 21 Lutego 1842

Kwat. 12, szer. 2, gr. 18.

Nazwiska te, jak widzimy, ułożone są w wykaz alfabetyczny, ale dla ułatwienia orjentacji w pielgrzymce po grobach muzyków, i mając na względzie wyczerpanie niniejszego przewodnika, przy minimum zachodu, zalecam rozpocząć marszrutę od czwartej bramy przy ul. Powązkowskiej według podanego niżej porządku.

Przytem zaznaczam, iż z nagrobków, ciekawych ze względów na zasłużoną lub w okresie dawnym działającą osobę, albo mających znaczenie ikonograficzne (popiersie, plakieta portretowa), została specjalnie sporządzona przez Monsignora Antoniego Kwiatkowskiego serja zdjęć fotograficznych, któremi (wyróżnione kursywą) w pewnej mierze można kierować się przy zwiedzaniu w razie braku czasu.

Rozpoczynamy od alei t. zw. „głównej" (kościelnej). — Kwat. 58: *Lubiński* (szer. 2, gr. 24). Kw. 56: Pane (5—19). Kw. 75: Geebelt (2—14). Kw. 54: Romanowski (3—23). Kw. 51: Tomaszewski (3—26). Kw. 49: Czarnomski (3—1). Kw. 50: Słodziński (3—5). Kw. 41: Małgocki (2—14). Kw. 40: Rutkowski (3—8). Kw. 38: Szanior (6—10). Kw. 35: Raczak (6—16) i Jarecki (4—26). Kw. 36: *Riedlowie* (6—1). Kw. 34: Raszek (5—12), Kowalski (4—14) i Kubelka (2—5). Kw. 33: *Karłowiczowie* (4—20) i Kopczyński (4—9). Kw. 117: Dylewska-Wojtkowska (5—3). Kw. 31: Strybel (3—4). Kw. 29 wprost: Wiślicki (3—11). Kw. 30: Kania (6—20) i Żyliński (5—18). Kw. 28: Tarczyński (2—19). Kw. 27: *Leśkiewiczowa* (5—8) i Studziński (2—23). Kw. 19: Riwoli (1—18) i Reszke (1—27). Kw. 18: *Minchejmer* (5—23). Kw. 16: Noskowski (6—20) i *Kątski* (2—9). Kw. 13: *Komorowski (4—29).* Kw. 14: Janota (3—9) i Michalski (1—22). Kw. 12: Żywny (2—18). Kw. 11: *Dobrzyński* (6—30), *Bielawski* (5—30), *Nowakowski* (5—14), *Wieniawski* (4—30) i *Nidecki* (3—26. Pod murem przy zach. str. kośc. Nr. 97c: *Wejnert.* Zach. str. kośc.: *Kamieński.* Kw. 9: *Moniuszko* (3 — przy alei). Kw. 10: *Krogulski* (6—20). Kw. 3: Szabliński (5—8). Kw. 1: Martin (2—10). Kw. 181: Różycki (5—22), *Stefani* (4—22), Dobrski (3—26) i *Bądarzewska* (1—26). Kw. 159: *Elsner* (5—1) i *Wagner* (3—18). Kw. 158: *Kurpińscy* (3—19). Przechodzimy na aleję t. zw. „katakumbową" — Kw. 160: Rożalski (6—34). Kw. 161: Mikulski (4—23). Kw. 162: Miller (3—13) i *Brzowski* (3—10). Katakumby: *Klapecki* (na 2-gim filarze). Justyna i Mikołaj Szopenowie (2-ga kondygnacja od góry Nr.Nr. 19 i 20, w arkadzie vis-à-vis 5—6 filaru); przy filarach: *Rywacka* (5), Muchanowowa Kalergis (6), *Zarzycki* (20—21 fil.), *Sikorski* (30—31 fil.), Zaremba (41) i *Baranowski* (42). Kw. 175: Emilja Chopin i Ludwika Jędrzejewiczowa- (Chopin) (2—17a) i Niedzielski (4—1). Kw. 28 wprost: *Filleborn* (2—26) i Bobiński (3—14). Kw. 32 wprost: Karwowski (3—27). Kw. C: Feist (1—1). Kw. I: Quattrini (2—13). Kw. E: *Wielhorski* (5—5). Kw. F: *Pistor* (4—5) i *Lewandowski* (6—17). Kw. 183: Ficht (1—26).

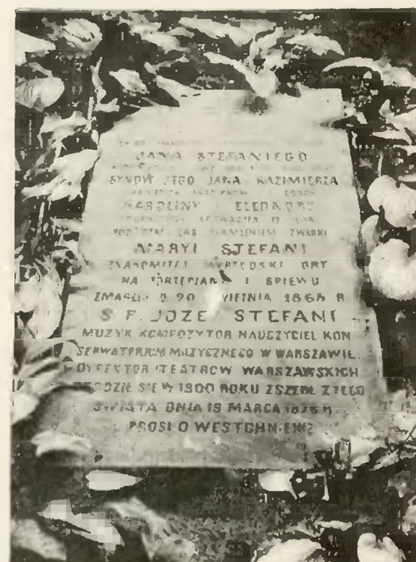












Kw. 192: Biliński (6—27). Kw. 250: Sykulski (4—5). Kw. 254: Szczepkowscy (3—18). Kw. 293: Osmański (3—1) i kw. 303: Misiewicz (6—1).

Chociaż podany wykaz nie wyczerpuje przedmiotu całkowicie, bowiem brak w nim grobów, powstałych w ostatniem dziesięcioleciu i okres dawniejszy ma pewne luki, które prawdopodobnie uda mi się usunąć w projektowanej pracy, poświęconej polskiemu nekropolowi muzycznemu jak w kraju tak i zagranicą, jednak myślę, że niniejszy zbiorek też spełni swoją misję kulturalną.

Edward Wrocki.

WAKACYJNE KURSY ŚPIEWU.

M. W. R. i O. P., troszcząc się podniesienie poziomu naukowego nauczycielstwa niewykwalifikowanego i czasowo kwalifikowanego, zorganizowało szereg kursów wakacyjnych dla nauczycieli szkół powszechnych. w terminach: I-szy od 3 lipca do 31 lipca, II — od 14 lipca do 8 sierpnia i III — od 3 sierpnia do 29 sierpnia.

Kursy śpiewu (połączone z wych. fiz.) odbędą się — w Okręgu Szkolnym Białostockim: w *Białymstoku* o typie kursu początkowego (w term. III); w Okręgu Łódzkim w *Zgierzu* (pocz. III); Okr. Poleskiego: w *Nieświeżu* (pocz. III), *Pińsku* (końc. III) i *Sarnach* (końc. II); Okr. Poznańskiego: w *Bydgoszczy* (pocz. I) i *Poznaniu* (jednoraz. I); Okr. Warszawskiego: dla Woj. Kieleckiego — w *Olkuszu* (pocz. I) i *Opatowie* (pocz. I), dla Woj. Lubelskiego — w *Zamościu* (pocz. III), dla Woj. Warszawskiego — w *Płocku* (pocz. I); Okr. Wileńskiego — w *Wilnie* (pocz. I) i w Okr. Szk. Wołyńskim w *Zdołbunowie* (pocz. III):

DOROCZNE ZEBRANIE KASY ARTYSTÓW.

Dn. 21 czerwca odbyło się ogólne doroczne zebranie członków Kasy pożyczkowo-wkładowej artystów teatrów miejskich w Warszawie. Posiedzenie zagaił prezes Kasy p. Józef Śliwicki. Na przewodniczącego powołano p. Wład. Staszkowskiego, na asesorów — p. p. J. Zgliszczyńskiego i A. Kozłowskiego, pióro trzymał p. Cz. Statkiewicz.

Po wyczerpaniu porządku dziennego zarządzono wybory do Zarządu Kasy na nową kadencję, których wynik jest następujący: Józef Śliwicki (prezesem), Jan Cichocki, prezes Warsz. Zw. Muzyków (viceprezesem) i członkami p. p. Wacław Bień. Michał Kulesza, Józef Łomankiewicz, Władysław Pichor, Feliks Przetakiewicz, Włodzimierz Śnieszko i Janusz Tomasik.

Z PRZEMYSŁU MUZYCZNEGO.

Dowiadujemy się, że w niedługim czasie powstaje przy „Zrzeszeniu przemysłu muzycznego" w Warszawie. Składnica surowców i półfabrykatów. na zasadach kooperacji.

ZAMKNIĘCIE OPERY LWOWSKIEJ.

Na skutek uchwały rady miejskiej Lwowa zamknięto działalność Opery na sezon przyszły. Wszyscy członkowie komisji teatralnej na znak protestu złożyli swe mandaty. Na 29 czerwca zwołany został wiec przez Związek Polskich Muzyków a poprzednio odbyło się zebranie kół artystyczno literackich w tej sprawie.

ZWIĄZEK ARTYSTÓW WOBEC ZAMKNIĘCIA OPERY

Zarząd główny związku artystów scen polskich przesłał prasie następujące pismo:

„Rada miejska m. Lwowa na posiedzeniu w dniu 25-go czerwca większością kilku głosów uchwaliła zwinąć we Lwowie operę. W ten sposób opera lwowska, która w ciągu długiego szeregu lat chlubnie wykonywała zadanie kultury muzycznej na Kresach, ma przestać istnieć. Wychodząc z założenia, iż byt tak poważnej placówki kulturalnej, która ma znaczenie nietylko artystyczne, lecz również społeczne oraz polityczne nie może być uzależniony od miejscowych koteryj i klubowych kombinacyj. Zarząd główny ZASP na znak protestu przeciw uchwale Rady, zamykającej operę polecił członkom trzyminutowe wstrzymanie akcji we wszystkich teatrach w Polsce podczas II-go aktu przedstawień w dniu 29 go czerwca, oraz zwrócił się w tej sprawie do pana prezesa rady ministrów, ministra spraw wewnętrznych, ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego, ministra pracy i opieki społecznej i klubów sejmowych".

Dwa największe tygodniki muzyczne a mianowicie „Musical Courier" w Nowym Jorku i „Singale für die musikalische Welt" w Berlinie zorganizowały zastępstwo swoje w Polsce i kierownictwo jego powierzyli red. Alfredowi Plohnowi we Lwowie (Legionów 5.), który przyjmuje i udziela wszelkich wyjaśnień w tej sprawie.

Rodaczka nasza znana śpiewaczka p. *Ina Zadora-Zbierzchowska*, ostatniemi czasy z wielkiem powodzeniem dała cały szereg koncertów zagranicą, przyczem uświetniła inaugurację „Stowarzyszenia Przyjaciół Polski" w Antwerpji. Prasa zagraniczna jednomyślnie podkreśla piękne brzmienie głosu i kulturę artystyczną śpiewaczki.

„PAN TWARDOWSKI" W PRADZE.

Premjera „Pana Twardowskiego" Ludomira Różyckiego w Pradze, w Narodnom Divadle odbędzie się dn. 8 lipca pod dyrekcją Rud. Chmelicka; tańce układu baletmistrza Remisławskiego, dekoracje — J. M. Gottlieba.

Ostatnie próby odbywają się w obecności autora.

ODSŁONIĘCIE POMNIKA SZOPENA W BUFFALO.

W czerwcu w Buffalo odbyło się uroczyste odsłonięcie pomnika Szopena w parku Humboldta.

Uroczystość ta była nietylko świętem muzyki polskiej. ale wielkim tryumfem polskiego wychodźtwa w Ameryce, które daje poznać swą tężyznę i że nie rozpłynęło w morzu obcej kultury.

Pomnik był osłonięty flagami trzech republik: Stanów Zjednoczonych, Polski i Francji. W uroczystości brali też udział oprócz reprezentantów władz amerykańskich. konsulowie francuski i włoski.

Konsula polskiego p. Manduka i vicekonsula p. Kaleńskiego na uroczystości nie było, co wywołało ogromne oburzenie Polonji buffalowskiej. Polska prasa amerykańska występuje bardzo ostro przeciw nieobecności polskiego reprezentanta i domaga się, aby Ministerstwo Spraw Zagr. w Warszawie wejrzało w tę sprawę. Polski brakuje zawsze tam, gdzie powinna być reprezentowana.

Z ZAGADNIEŃ ŻYCIA NASZEGO ZWIĄZKU

Związek Muzyków, w odróżnienie od innych pokrewnych związków, ma swój specjalny charakter, polegający na konieczności dążenia jednostek do wysokich linji artyzmu, gdyż muzyki, jako piękna, nie można traktować niefachowo. Do popierania związku powoduje muzyków konieczność obrony interesów t. j. zarobku, a ten znów ściśle związany jest ze stopniem umuzykalnienia. Dopóki przystępować się będzie do związku li tylko dla pomożenia sobie w zdobyciu zarobku, dopóki nie ustali się kontroli wewnątrz związku nad fachowym uzdolnieniem — dopóty związek muzyków będzie tylko parodją, nie będzie miał żywotności wewnątrz, a powagi na zewnątrz. Istotne cele zjednoczenia i podniesienia muzyków-zawodowców toną w pracy nad zaspokojeniem zdobycia li tylko dobrze płatnego miejsca, co w założeniu i w statucie ma być tylko działem pracy całego zarządu związku.

W myśl niektórych paragrafów naszego Statutu związek winien dążyć do celów kulturalno-oświatowych, regulować sprawy wynikłe na tle zatargów konkurencyjnych pomiędzy członkami jak również normować warunki pracy i płacy swych członków. Zdawałoby się, że zakres niewielki, a jednak bardzo trudny do wykonania. Najbardziej drażliwa i skomplikowana jest kwestja bezrobotnych jak również obsadzania wolnych posad. Muszę powtórzyć, że Związek Muzyków jako taki winien w swym dążeniu wykazać na zewnątrz, że jest instytucją pożądaną, dając wzamian za zdobyte warunki egzystencji maksimum umiejętności artystycznej, by w ten sposób zjednać sobie zaufanie ogółu. Winniśmy być pożądani a nie narzucani siłą organizacyjną. Organizacja winna obejmować tych muzyków, których kwalifikacje stoją na wysokości zadań artystycznych, winna opiekować się tymi muzykami, którzy wykazali swe uzdolnienie, a sterani długoletnią pracą, potrzebują zabezpieczenia swej starości. A ilu to muzyków młodszych uwija się na terenie Związku, którzy nie mają nic innego do roboty, jak tylko żądać posady. Grają lata całe, żadnych postępów w kierunku udoskonalenia się w grze nie czyniąc, stale są tym balastem obciążającym, nie wiedząc o tem, że dla egzystencji mało jest należeć do Związku, trzeba swą przynależność ugruntować na podstawie swych kwalifikacji. Będziemy silni, o ile będą silne jednostki wysoko wykwalifikowane w swym zawodzie. Wszystkich związkowców, którzy przez dłuższy czas nie wykazują postępów artystycznych, należy poddać egzaminowi, któryby zdecydował o ich dalszej przynależności do Związku. Tą drogą osiągnie się podwójny cel: pod wpływem tego zarządzenia jedni wzięliby się do pracy nad udoskonaleniem swego zawodu, drudzy odciążyli by teren Związku od samych siebie, jako niepożytecznych. Z przestrzeganiem tych warunków powinny się kształtować wszystkie Związki Muzyków w kraju, a dopiero, przy tej naturalnej jedności — czas będzie pomyśleć o stworzeniu Centrali; drogą istotnego rozwoju samo życie organizacyjne i jedność założeń wyłania ten zarząd wspólny wszystkich prowincjonalnych związków.

Powyższe uwagi, mające zasadnicze znaczenie dla naszej organizacji, nasuwają przekonanie, że zjednoczenie się wszystkich związków w jedną tak zwaną Centralę jest w obecnym stanie absurdem, jeżeli chodzi o muzykę, ponieważ w prowincjonalnych związkach na temat powyższych dowodzeń są o stokroć większe braki, a więc centralizując się, zdobywamy większa ilość muzyków bezwartościowych. Z tej przyczyny paraliżujemy działalność naszego Związku w daleko większym stopniu, zaś, w miejsce osiągnięcia celów właściwych, otrzymamy rezultat nie odpowiadający naszym zasadniczym postulatom organizacji, która winna mieć w swym dążeniu zadanie społecznego rozwoju muzyki, jako podstawy, na której nasz zawód rozwijałby się w kierunku zdobycia dla nas normalnych warunków egzystencji, jak również zjednania sobie opinji publicznej.

Jan Cichocki.

Z ŻAŁOBNEJ KARTY



JAN SZPACHTA.

27 czerwca r. b. zmarł na anewryzm serca, członek Warsz. Zw. Muzyków, ś. p. Jan Szpachta:

J. Szpachta urodził się w roku 1857 w Czechach z rodziców Antoniego i Franciszki z Machów. Nauki pobierał i uczęszczał do konserwatorjum w Pradze. W roku 1878 przybył do Warszawy, gdzie zaangażował się początkowo do orkiestry teatrzyku „Tivoli", a następnie do teatru „Alhamra" pod dyrekcję Karola Namysłowskiego. W roku 1880 wszedł w skład orkiestry operetki teatrów Warszawskich, ówczesnych „Małego" i „Nowego", a od czasu przeniesienia się operetki do teatru „Nowości", pozostawał w nim do końca życia, od wybuchu wojny światowej przechodząc z nim razem wszystkie koleje często zmieniających się dyrekcji.

Prócz stałej pracy w orkiestrze teatru, ś. p. Jan Szpachta poświęcił się również pracy pedagogicznej, udzielając nauki gry fortepianowej i skrzypcowej. Pracy pedagogicznej nie przerywał do końca życia.

„Odszedł z pośród nas cichy i skromny pracownik na niwie muzycznej. Idąc przez życie w swej długoletniej uczciwej pracy i prawości charakteru, zmarły zjednał sobie ogólny szacunek i poważanie. W imieniu Związku składam hołd prochom, złożonym w tej świeżej mogile... niech ten wyraz uczuć będzie ulgą i ukojeniem w tej ciężkiej dla rodziny chwili. Żegnam Cię... niech Ci ziemia lekką będzie".

(*Z przemówienia Prezesa W. Z. M. Jana Cichockiego*).

Redaktor: EDWARD WROCKI. Wydawca: Warszawski Związek Muzyków.

Druk L. Bogusławskiego, Warszawa, Świętokrzyska 11, tel. 195-52.